

LIENZOS DE LIBERTAD: RESISTENCIA CULTURAL A TRAVÉS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN AMÉRICA LATINA

Canvases of freedom: Cultural resistance through artistic expression in Latin America

ANDREA DEL CARMEN GUEVARA BUSTAMANTE
a20211072@pucp.edu.pe

CAMILA NARDA JOSEFA PALACIOS HIDALGO
camila.palacios@pucp.edu.pe

RESUMEN

Este artículo analiza cómo el arte ha sido utilizado como medio de resistencia en el contexto latinoamericano. Examina la relación entre arte, cultura y política, discutiendo cómo la belleza se ha usado históricamente como mecanismo de legitimación del poder. Describe casos en Argentina, Chile, Perú, Ecuador y México, donde el arte fue empleado en dictaduras, conflictos armados y protestas contra injusticias, convirtiéndose en herramienta de denuncia, concientización y cambio social. Concluye que el arte latinoamericano posee un potencial político al permitir la expresión de grupos oprimidos y promover la agencia colectiva. Así, constituye un vehículo de comunicación, comprensión y reivindicación de derechos que posibilita la resistencia.

Palabras clave: Arte de protesta, Resistencia, Memoria colectiva, Latinoamérica.

ABSTRACT

This article examines the ways in which art has been employed as a form of resistance in the Latin American context. It explores the relationship between art, culture, and politics, discussing the various manners in which beauty has historically served as a mechanism for legitimizing power. It describes cases in Argentina, Chile, Peru, Ecuador, and Mexico where art was employed during dictatorships, armed conflicts, and protests against injustices, becoming a vehicle for denunciation, awareness, and social change. The article concludes that Latin American art has political potential by enabling the expression of oppressed groups and promoting collective agency. Thus, it serves as a vehicle for communication, understanding, and the defense of rights that empowers resistance.

Keywords: Protest art, Resistance, Collective memory, Latin America.

INTRODUCCIÓN

De forma ineludible, arte y cultura se entrelazan de tal forma que imaginar uno sin el otro resulta imposible. El campo artístico refleja no solo las formas en las que se escinde, vive y trasciende una sociedad, sino, a su vez, las creencias y normas de la cultura. De este modo, el arte no es una sola dimensión aislada de la sociedad, sus esferas, ni mucho menos de las personas; este se crea dentro de una coyuntura social determinada e, incluso, refleja desigualdades y conflictos. En esta línea, la relación del arte y la cultura ha sido, históricamente, un reflejo de lo simbólico y lo excepcional, del conflicto y la pugna. Por ello, se piensa como un agente de cambio social también, promoviendo la comprensión de la heterogeneidad de un país, el activismo político y como medio de concientización de los flagelos sociales.

Tomando en consideración las circunstancias políticas que afloraron en las últimas décadas del siglo pasado, las cuales condujeron a que los artistas, sobre todo los del continente latinoamericano, no estuvieran aislados de las protestas políticas en contra de los regímenes autoritarios. La concurrencia de los artistas de la región en la intervención política podría deberse a su particular devenir social marcado por el proceso de colonización y sus rezagos aún presentes (Barbancho, 2014). Debido a su compleja historia perturbada por actos violentos, injusticias y desigualdades estructurales,

América Latina se ha formado y es un campo de múltiples luchas, en las que el arte se ha utilizado como un instrumento de reclamo, resiliencia y memoria.

En ese sentido, el texto a desarrollar acoge el campo del arte desde la importancia y la autenticidad que este posee para poder explicar las dinámicas, problemas y vínculos sociales de una sociedad. Asimismo, para notar que arte, belleza y estética no solo refieren a cánones establecidos por la hegemonía de determinados países, sino para dar cuenta de que el mundo de lo artístico refleja procesos internos de lucha, creatividad y resistencia; como también sentimientos de las distintas almas que habitan de diversas formas en diversos espacios; y, a su vez, juntas transmiten valores y símbolos compartidos. Tal como explican Varela y Álvarez-Uría (2000), “El mundo de la expresión artística es el mundo de la belleza, pero también el mundo de la reflexión, la experimentación, la denuncia, la provocación, la innovación”.

Como objetivo general de la presente investigación, se pretende analizar la manera en la que el arte ha sido utilizado como medio de resistencia en el contexto latinoamericano. Para dichos propósitos, en este trabajo se ha empleado como método principal la revisión de fuentes bibliográficas. A partir de la literatura encontrada, se presentarán las discusiones sobre la función política del arte y su relación con la cultura; así como, se describirán casos

focalizados en Latinoamérica, en los que las obras artísticas han sido empleadas por las masas para la denuncia política.

Cabe resaltar que los límites comparativos de este artículo se centran en los hechos históricos y sociales comunes que permiten crear un hilo que une las manifestaciones artísticas de resistencia en América Latina, a pesar de que cada contexto tiene sus propias variaciones y especificidades. Si bien las obras mencionadas se gestan en diferentes períodos y están rodeadas de circunstancias políticas y sociales particulares, comparten una función de agencia y denuncia que le brinda al arte un rol ejemplar y protagónico en la resistencia colectiva. De esta forma, las similitudes en el uso del arte como vehículo de expresión ante una opresión conectan estos casos a lo largo del tiempo y el espacio. Gracias a ello, se permite observar una continuidad en el valor que tiene el arte como una herramienta de resistencia en la región latinoamericana.

1.- ANTECEDENTES

1.1.- LA BELLEZA COMO MECANISMO DE LEGITIMACIÓN DEL PODER

La principal discusión sobre la relación entre el arte y la cultura se centra en el análisis de la perpetuación del poder, específicamente, se ha puesto bajo escrutinio, la mal llamada, “alta cultura”. A lo largo de la historia, la producción artística respaldada por los postulados de la filosofía del arte se ha remitido a ser, como diría

Romeu (2011), “símbolos espaciales dotados de cierta naturaleza extraordinaria y hasta excepcional”. Como consecuencia, la evaluación estética tradicional estableció un juicio universal que determinaba la belleza como valor moral de lo estético. Es decir, se ha establecido una forma de juzgar el arte en términos occidentales que parte de lo que es bello y estético, criterios que únicamente recogen valoraciones culturales de una parte del globo mundial. Es así que el uso de lo artístico y la apropiación de la belleza se han configurado como mecanismos de distinción social y legitimación de poder de las clases dominantes.

Debemos partir por el hecho de que la belleza —lo que se ha considerado como el fin último del arte— no es la mera obra de arte, tiene que ver con este proceso en el que individuo y objeto se encuentran, cuando el espectador observa e interpreta la pintura. Las percepciones derivadas de tal proceso se encuentran fuertemente influenciadas por la tradición cultural y las experiencias individuales (Gadamer, 1960). En esa línea, el autor advierte que la apropiación de la belleza es un mecanismo de poder de las clases dominantes (Gadamer, 1960). Este es un tema de disputa y lucha sociopolítica, pues está envuelto en una cuestión de legitimidad social. Los grupos que poseen el poder de influir en las normas de belleza, se han apropiado de estas y han colocado sus parámetros de lo hermoso como hegemónicas; influyendo así en la construcción de la percepción de cada persona.

Si bien existe un grado de agencia e individualismo al momento de apreciar el objeto y discernir si es o no hermoso, sería ingenuo no percatarse que nuestras comprensiones están, en gran medida, seducidas por el gusto burgués. Benjamin (2018) explica, que la industria cultural media la percepción de la belleza y su apropiación, lo que modifica cómo las personas de diferentes clases sociales experimentan y comprenden la belleza, pues se ha convertido en una mercancía. La apropiación de la misma se emplea como medio para promover productos y crear divisiones económicas y sociales basadas en la capacidad de acceder a ciertos estándares. Por añadidura, para Benjamin (1972), la reproducción de los estándares de la belleza por los medios de comunicación ha desempeñado un rol en la construcción de ideales de belleza y, al mismo tiempo, en la consolidación de clases sociales basadas en la apariencia.

Por su lado, Bourdieu construye un análisis del arte que parte de visiones estructurales de este. Decide evitar enfocarse en las particularidades del mundo artístico y las obras de arte, en tanto su análisis del arte se enfoca en que la persona es vista mientras se percibe de este (Gielen, 2005). Es así como se identifica una lógica remitida a la agencia de la sociedad respecto al arte.

Según la economía simbólica de Bourdieu, las obras de arte se reducen a mostrar el estatus y son un juego de identidad y distinción (Gielen,

2005). Asimismo, a partir de sus planteamientos, se puede afirmar que el arte se convierte en un canal que transmite particularidades de cultura, acompañadas con categorías sociales formadas en las relaciones y diferencias que se establecen entre las personas y que el arte se encarga de reproducir.

Sin embargo, es importante notar que el arte, para el francés, no puede ser analizado desde otros campos, puesto que constituye un campo propio y autónomo, construido a partir de la ruptura con otras esferas que lo condicionan (Rius-Ulldemolins, 2016). Bourdieu caracteriza el arte como un “espacio social autorregulado que se rige por unas oposiciones estructurantes características de este campo” (Rius-Ulldemolins, 2016, p. 205). Ahora bien, la mención de las “oposiciones estructurantes” que el francés hace debe ser comprendida. De este modo, una de estas contradicciones es el arte comercial frente al arte puro, en la que entra la lógica económica como condicionante.

La segunda contradicción refiere a las vanguardias emergentes y las consolidadas, quienes ya poseen cierto capital simbólico y, por tanto, ejercen dominio (Rius-Ulldemolins, 2016). Estas lógicas opuestas, no solo expresan distinciones entre el arte sino también la desvinculación o vinculación entre grupos sociales y personas. Como afirma Romeu (2011), lo que propone Bourdieu se centra en la manera en la que el análisis de las prácticas de los

agentes sociales en un espacio y el consumo de bienes y la producción de obras pueden explicar el comportamiento de las personas y el modo en el que el poder se configura en un espacio concreto, complejo y multidimensional que articula los distintos campos y a los distintos agentes.

1.2.- ¿EL ARTE ES APOLÍTICO?

Por otro lado, la referencia a Habermas que queremos recoger se basa en la importancia que le dio a la evaluación de la modernidad para construir su teoría. Siendo parte de la escuela de Frankfurt, seguía las mismas líneas que la teoría crítica. Empero, realiza un ejercicio por ser más positivo y por replantear ciertos aspectos de esta. De este modo, espera rescatar los procesos que la modernidad ha desencadenado, dejando de lado la idea de eliminarlos, pues ello supondría un retroceso. Hay tres esferas en las que él ahonda: la política, la ciencia y el arte. Respecto a la última, que es de nuestro interés, se debe decir que lo que sucede es un movimiento respecto al proceso de largo plazo, mediante el cual el arte deja de ser religioso. En el pasado, este se limitaba meramente a la reproducción de objetos adornados que evocaban una función única de reproducir preceptos morales y una función pedagógica moralizante. Así, este campo era juzgado únicamente sobre la base de estos principios, por lo que aquellas manifestaciones que no se encontraban dentro de estos límites eran inhibidas y censuradas (Calhoun, 1993).

En un segundo momento, la modernidad trae algo destacable, el desligue de las ideas religiosas. Para ilustrar Miguel Angelo, empieza a emplear procedimientos con un juicio cuestionable desde lo religioso, como, por ejemplo, abrir cadáveres para poder analizar la morfología de los cuerpos. Así, el arte comienza a cobrar un sentido mucho más interesante, pues empieza a adoptar una nueva dinámica y se independiza de otros discursos para crear una crítica artística independiente de otras esferas que evalúen este movimiento. Comienza un proceso de adaptabilidad hacia la opinión general del pueblo, el cual se desliga de las concepciones funcionalistas que rodeaban este campo y se centra en la mera idea del arte mismo como una propuesta innovadora y única. La estética empieza a incorporarse en el discurso y surge una comunicación entre expertos, quienes afirman qué es auténtico o no. A pesar de ello, Habermas rescata también que no se puede ser ajeno a los intentos del mercado y del Estado de empezar a tomar control de esta esfera. En este sentido, podría ser pernicioso el juicio del mercado sobre el arte, instaurando estándares de evaluación basados en cuánto vale y qué tan rápido se puede producir para generar más ganancias (Calhoun, 1993).

No obstante, ¿realmente el arte es ajeno a otras áreas de la vida? ¿Se desarrolla de forma aislada de la realidad? ¿Es el arte apolítico? En la práctica, este ideal de

la modernidad, que propone la pureza de cada esfera, no se ha mantenido. El primer esfuerzo por transformar la sociedad mediante lo artístico se dio a mediados de los años veinte con el teatro de Bertolt Brecht. En contraste con las obras teatrales burguesas, su propuesta buscaba un distanciamiento del espectador con la obra, para favorecer el ejercicio de reflexión sobre la desigualdad y cuestionamiento de la ideología dominante (Gutiérrez, 1999). Sartre compartía la visión de esta función política, pero, para él, sí era necesario que el público se identificara con la obra para despertar una lucha política (Pérez, 2013). Por su parte, Adorno (2005) afirma que el arte por sí mismo es crítica social, esté o no comprometido con una causa porque su mera existencia refleja procesos sociohistóricos.

Según Rancière, la potencia política del arte está en su proceso, en su capacidad de transformar los objetos en acciones y en colectivizar su construcción (Pérez, 2013). Los artistas no deben asumir que sus espectadores son ignorantes y que necesitan ser instruidos, sino que el arte debe acercarse e involucrar al pueblo, quienes son capaces de producir sus propias interpretaciones (Pérez, 2013). A pesar de sus diferentes concepciones sobre el potencial político del arte, todos estos autores consideraban que el contexto influía en el proceso de creación de los productos artísticos, convirtiéndolos en herramientas de penetración social.

En Latinoamérica, el propósito de la obra de arte se ha tintado de luchas políticas. El arte ha sido motor y mecanismo de resistencia, ha surgido una suerte de activismo artístico. La producción estética ha colocado a la acción social en una posición privilegiada frente a la exigencia de los criterios tradicionales de evaluación de dicha área, se ha trascendido de hacer “arte por el arte” (Barbancho, 2014). El propósito del artista no se remite únicamente a crear belleza, deja de importar si los críticos lo consideran arte o no, pues su finalidad es sociopolítica. No solo producen piezas que deslumbran la vista del espectador, sino que permite que este deje su papel pasivo. Hablamos de posibilitadores-mediadores, que desde la confección de belleza, aprovechan sus habilidades estéticas para buscar información y comunicar de tal forma que impacte visualmente (Barbancho, 2014). De este modo, incentiva a que el público ponga en práctica un juicio crítico y, sobre todo, que se involucre. La apuesta es por aproximar su arte al territorio, pero también impulsar que sus distintas manifestaciones sean empleadas como medio para generar conciencia e involucrar a la comunidad.

2.- RESISTIR DESDE EL ARTE

2.1.- ARTE DURANTE PERIODOS DE VIOLENCIA (1970-2000)

En América Latina, el arte fue crucial para la incidencia en la construcción de un discurso contrahegemónico, que desafía la autoridad de sus gobiernos. Ello, sobre todo, en el escenario de las diferentes dictaduras que atentaron contra los derechos humanos de los ciudadanos. Dictaduras que marcaron el pasado, presente y futuro sociopolítico en muchos de sus países de esta región del globo.

2.1.1.- PERFORMANCE POLÍTICA

Para poder comprender el poder político del arte en los contextos latinoamericanos, resulta menester ahondar en cada situación particular. La mayoría de los países de la región están marcados por las catastróficas dictaduras que han sucedido a lo largo de la historia. Este suceso es, en muchos casos, un impulsor para la gestación de un arte de violencia y denuncia. En el caso argentino, la dictadura militar liderada por Videla, que duró de 1976 a 1982, fue uno de los periodos más oscuros de la historia del país debido a las diversas represiones y violaciones de derechos humanos. El objetivo de este gobierno era erradicar la “subversión”, que en su imaginario incluía a militantes de izquierda y a cualquier persona que se opusiera a su postura política. Las principales acciones que las dictaduras implementaron para reprimir a los opositores consistieron en instaurar un sistema represivo basado en la violencia.

“Resistir es una acción que se asoma con la fuerza de quienes no aceptan rendirse; de las y los que eligen la esperanza, a pesar de la vehemencia de los que imponen desasosiego”.

(Colunge y Zevallos Trigoso, 2023).

Así, en Argentina, la censura se llevó a cabo mediante la persecución, el secuestro, la tortura y la desaparición de personas. Las víctimas fueron, en su mayoría, activistas, jóvenes, intelectuales, artistas y trabajadores sindicalizados, quienes representaban una amenaza para este régimen (Gutiérrez Alcalá, 2021).

Dentro de los últimos años de esta dictadura surge la iniciativa de un grupo de artistas y académicos argentinos llamada “El Siluetazo”, la cual consistió en realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Para ello, miles de civiles fueron voluntarios para que sus cuerpos fueran siluetas, ocupando así las calles de la ciudad desde la Plaza de Buenos Aires (Barbancho, 2014). A pesar de la censura y exilio de algunos artistas, el grupo convocado decidió trascender su propuesta fuera de los parámetros institucionales, convirtiendo una manifestación artística en una acción colectiva y pública que denunciaba y acogía los sentimientos de indignación y sufrimiento del pueblo argentino por las muertes provocadas a manos del gobierno autoritario.

Por su parte, durante la segunda mitad del siglo XX en Chile, se gestó también una de las dictaduras más conocidas de Latinoamérica: la dictadura de Pinochet, que se extendió desde 1973 hasta 1990. Este fue un período caracterizado, al igual que en Argentina, por la represión sistemática, la violación de derechos humanos y los cambios en las estructuras económicas y sociales del país. Pinochet derrocó a



Fotografía 1. El Siluetazo.
Fuente: Fotografía de Eduardo Gil, 1982.

Allende con la ayuda de las Fuerzas Armadas, que estaban bajo su mando. Este golpe de Estado supuso una brutal represión para la sociedad chilena y se estima que alrededor de 3000 personas fueron asesinadas o desaparecidas. Para reprimir, el gobierno implementó la detención arbitraria, la tortura y la desaparición, con el fin de, una vez más, erradicar la oposición política (Report, 2019).

Distintos grupos sociales se vieron afectados como consecuencia de las reformas y políticas instauradas durante esta época. En cuanto a las reformas económicas, se implementaron

políticas promovidas por economistas chilenos conocidos como los “Chicago Boys”, las cuales incluyeron la privatización de empresas estatales, la liberalización de los mercados y la reducción del gasto público. Si bien estas políticas llevaron a un crecimiento económico, también generaron una gran brecha de desigualdad, y la pobreza aumentó a corto plazo. Otro de los grupos que se vio afectado fueron las comunidades artísticas y culturales, ya que hubo una censura estructural, se clausuraron diversos centros culturales y se persiguió a intelectuales y artistas (Badillo, 2023).

Sin embargo, en medio de esta dictadura, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) llevó a cabo diversas maniobras teatrales e intervenciones en el espacio público, destinadas a denunciar la represión y violencia ejercidas por el régimen militar. Una de estas manifestaciones fue la performance “A la hora señalada” en 1982, que toma como inspiración una escena clave de la película de vaqueros *High Noon*. En la película, el protagonista enfrenta un duelo crucial y solitario, cargado de tensión y peligro, lo que se convirtió en una poderosa metáfora para CADA, aludiendo a la lucha y resistencia en un contexto opresivo.

En esta obra, los artistas Juan Castillo y Raúl Zurita recrearon la escena del duelo sin recurrir a armas, sino utilizando una línea de neón que iluminaba el espacio en el que ambos estaban enfrentados. La elección de realizar el “duelo de luz” en una fábrica de luces de neón

acentuaba la carga simbólica de la escena, ya que el neón representaba no solo la línea divisoria, sino también las huellas físicas y emocionales de una época marcada por la violencia y el miedo.

La línea de luz neón, además de ser un recurso estético, se convierte en un símbolo de las fronteras invisibles impuestas por la dictadura: el enfrentamiento mantenía la tensión de una batalla. A través de esta performance, los artistas convocan los dos significados del término “duelo”: como combate y como luto (Barbancho, 2014). Así, mientras el enfrentamiento simboliza la lucha por la justicia, el luto representa una memoria colectiva de las víctimas de la represión, convirtiendo el acto de duelo en un impulso hacia la resistencia. De este modo, la obra no solo cuestiona la violencia de la época, sino que también transforma



Fotografía 2. A la hora señalada.
Fuente: Fotografía del Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2013.

el luto en un llamado a la acción y a la reivindicación de la dignidad humana y los derechos de los ciudadanos chilenos (Barbancho, 2014).

La performance se expresa a partir del campo del cuerpo. En “El Siluetazo” se observa una estética violenta, donde los civiles y artistas voluntarios representan los cuerpos torturados, violentados y asesinados por las dictaduras. Esta representación directa y cruda visibiliza las atrocidades cometidas en nombre de gobiernos corruptos y sanguinarios, creando un impacto visceral en el espectador. Por otro lado, en “A la hora señalada”, el duelo es simbólico y la carga violenta no es explícita, aunque el suceso político doloroso que se evoca permanece presente. La memoria y la lucha, entonces, pueden expresarse de maneras diversas.

Además, al invadir la esfera del mundo social, demostraban que la actividad artística, en contra del imaginario que se tiene, no se queda restringida en un museo o escaparate para el aprecio de un público selecto, sino que, esta puede ser una práctica social y política. Ello se potencia con el hecho de que, en cada una de estas expresiones, se invitó a la población civil a formar parte de ellas sin necesidad de tener algún título académico relacionado al ámbito de las artes visuales. Estas actividades fueron evidencia de cómo el pueblo latinoamericano no mantiene una actitud pasiva de resignación, sino que emplea diferentes instrumentos para alzar su voz censurada.

2.1.2.- ARTE VISUAL: FOTOGRAFÍAS Y ESCULTURAS

Retomando el contexto de la dictadura chilena, marcada por la represión y el dolor, en el que los artistas encontraron formas de representar el dolor y la resistencia del pueblo. CADA lanzó “Viuda”. A diferencia de sus intervenciones anteriores, esta obra ya no se presentó como una performance, sino como una fotografía que reflejaba el profundo impacto de la dictadura en las vidas de las mujeres chilenas, especialmente aquellas que habían perdido a sus esposos a manos del régimen. El retrato, presentado en



Fotografía 3. Viuda.

Fuente: Fotografía del Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2013.

septiembre de 1985, mostraba el rostro de una mujer en luto, acompañado de la frase: “Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su vejez y sobrevivencia. Entender a un pueblo” (Barbancho, 2014). La imagen aludía a una viuda en particular, pero evocaba la experiencia de muchas mujeres que, tras la pérdida de sus esposos en protestas o bajo la represión, habían quedado a cargo de sus familias en un contexto de dolor y adversidad.

“Viuda” fue difundida en *varios medios de comunicación* críticos al régimen de Pinochet, incluyendo las revistas *Análisis*, *Cauce*, *Hoy*, y el periódico *Fortín Mapocho*, espacios que desempeñaban un papel crucial en la denuncia de los abusos de la dictadura (Hemispheric Institute, n.d.). La intervención de CADA no solo representaba un acto artístico, sino una estrategia de resistencia simbólica, ya que visibilizaba el impacto de la violencia política en la vida cotidiana de las familias chilenas, especialmente en las mujeres que tuvieron que asumir roles de liderazgo en medio de la pérdida y la persecución.

La popularidad de “Viuda” radica en su representación de la resiliencia femenina como un símbolo de lucha en tiempos de opresión, destacando a las mujeres como figuras de resistencia. Su presencia en revistas y periódicos permitía a la población conectarse emocionalmente con el sufrimiento y la fortaleza de quienes permanecían en pie, manteniendo vivos los recuerdos de los caídos y recordando

el impacto destructivo de la dictadura en sus vidas.

Por otro lado, en el caso de Perú, la violencia política también ha marcado profundamente el contexto social y cultural. Durante los años 1980 y 2000, el país atravesó uno de los momentos más violentos de su historia: el conflicto armado interno (CAI). Este periodo de casi 20 años fue una etapa de brutalidad y represión que afectó al país, resquebrajándolo y destruyendo un rompecabezas que, además, nunca estuvo bien armado del todo. Esta época dejó una herida en el Perú que nos cuesta reconocer y sanar, con miles de muertos, desaparecidos y desplazados, víctimas tanto de los partidos PCP-SL y MRTA como de la represión militar y las Fuerzas Armadas del país.

Ante ello, las formas en que las comunidades y las personas han podido continuar con sus vidas son variadas; sin embargo, queremos centrarnos en el papel del arte como respuesta a esto y como representación del horror, denunciando injusticias para lograr una comprensión y reconciliación histórica. Tal como afirma Milton, “el arte actúa como modo de comunicación a partir de la cual podemos complementar nuestra comprensión histórica de la guerra interna en el Perú” (2009, p. 1). No podemos hablar de la ausencia del vínculo entre el arte y la violencia, o entre el arte y el sufrimiento, pero tampoco podemos negar que el arte es la reivindicación de esferas sociales que aún siguen en lucha y que buscan contar la verdad.

Es así como se destacan dinámicas en las que el arte actúa como un “terreno dinámico de acción” (Ulfe, 2017, p. 267), mediante el cual las comunidades pueden ir performando y mostrando disputas por el recuerdo, la verdad y la justicia, cobrando relevancia en el debate público y nacional, siendo así un medio de expresión de sentimientos, experiencias y colectividades más íntimo, y que busca trascender y transmitir. Como afirma Milton, muchas formas culturales habían estado presentes, los retablos ayacuchanos o las tablas de Sarhua representaban la violencia; el color, la forma de las esculturas o las pinturas, el modo de tallado, es reflejo de una identidad histórica particular cargada de dolor. Así como también, las letras de canciones dan testimonio del abandono de las tierras natales o de las desapariciones de seres queridos. Como afirma Edilberto Jimenez respecto a su arte, (citado en Ulfe 2017, p. 269) “Ha sido esa voz apagada de muchísimos, el llanto y el dolor humano. Siempre he dibujado y desde que comenzó la violencia política en Ayacucho [...] la sangre entró en mis retablos”

Se identifica una dimensión del arte como medio para retratar las experiencias como una forma de resistencia y de recuerdo histórico para no olvidar, tal como afirma Ulfe (2017), las obras se van instalando en el recuerdo de la comunidad desde los actores involucrados y a su vez traen al espacio público estas memorias en disputa. Empero, también se identifican otras dinámicas en las que el arte forma parte



Fotografía 4. Retablo “Los inocentes”.
Fuente: Fotografía de elaboración propia, 2023.

de esta esfera pública y de estos sucesos históricos. Por un lado, el PCP-SL, hacía uso del movimiento de artistas populares asentados en penales para instruir su ideología. Por otro lado, se pueden rescatar, de igual modo, los espacios de debate público desde la creación de medios de comunicación alternativos para contar la verdad, tal como hizo la CVR, como la contratación del grupo de teatro Yuyachkani o la muestra fotográfica Yuyanapaq “para recordar” (Milton, 2009).

Resulta clave considerar que la violencia que caracterizó este periodo se infiltró en todos los

ámbitos de la vida de las y los peruanos, desde lo más público hasta lo más privado, pasando por espacios como la universidad. Sobre todo, estuvo presente en las universidades públicas como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Frente a este escenario, surge el proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS), que pretendió modificar el protocolo que posiciona a los investigadores al mando de las cámaras y a los sujetos de estudio frente a ellas, con la finalidad de brindarles instrumentos para registrar sus realidades (Ramírez, 2007). De esta manera, organizaciones campesinas, sindicatos, estudiantes, entre otros agentes fueron los protagonistas narrando un aspecto de su historia.

Actualmente, parte del archivo fotográfico TAFOS constituye parte de la muestra fotográfica “Resistencia” que es expuesta, en el marco de la conmemoración de los veinte años de la entrega del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En esta exposición se encuentran las fotografías tomadas por estudiantes de la UNMSM capturaron la realidad vivida en su institución superior durante los años 1989 a 1993. El material visual que lograron producir refleja que, a pesar del miedo y amenazas, las y los estudiantes intentaban, en la medida de lo posible, mantener y disfrutar de su vida universitaria con normalidad. A lo largo de la exposición, se vislumbra que esta resistencia se presentó en su continuidad en la asistencia a sus respectivas clases, eventos deportivos y artísticos.



Fotografía 5. Grupo de teatro Raíces (estudiantes sanmarquinos). Actuación pública al interior de la Ciudad Universitaria. Fuente: Fotografía de Víctor Bustamante recuperada de CEDOC, 1990.

Esta propuesta evidencia su potencial político en el hecho de que la fotografía es asumida por los participantes tanto como un medio de autonomía y lucha por su supervivencia (TAFOS 1990; Ramírez 2007). La connotación política de este tipo de arte se vuelve aún más explícita considerando que evidencia el contexto polarizado en el que se encontraban los estudiantes, entre la propaganda y amenazas de los grupos terroristas y la intervención militar al campus universitario dirigida por el gobierno de la época. Los recuerdos y emociones que afloran en esta exhibición son muestra de que la fotografía sirve como una herramienta multifuncional; puesto que, sirve para la visibilización de sucesos históricos, la protesta ante injusticias y la reflexión sobre el presente, pasado y futuro



Fotografía 6. Facultad de Economía, banderola del PCP en Facultad de Economía. Fuente: Fotografía de Hisela Cualquier recuperada de CEDOC, 1990.



Fotografía 7. Área libre (entre Economía, Letras y Sociales), tomada desde la Facultad de Economía. Estudiantes, policías, periodistas, etc. Intervención policial al campus universitario, a causa de la colocación de una bandera de Sendero. Esta es una de mis mejores fotos. Fuente: Fotografía de Victor Bustamante recuperada de CEDOC, 1990.

de un colectivo. A partir de esta expresión del arte, se pueden construir memorias colectivas sobre lo que pasó, lo que no queremos que se repita.

De este modo, se resaltan los distintos usos del arte durante el conflicto armado interno, de forma que este campo permite que las experiencias vividas, el recuerdo, el dolor, pero también las ideologías se inserten en un debate público. Si bien las experiencias no son compartidas por toda la sociedad, el arte permite capturar ese momento, trascender y seguir transmitiendo una serie de sentimientos que marcan y quedan en la historia. Tal como afirma Degregori (en Ulfe 2017), la sociedad peruana como nación, necesita de signos símbolos, imágenes o prácticas, entendidas como memorias fijas, para acceder a la luz, a la verdad.

2.2.- ARTE FRENTE A LAS NUEVAS DEMANDAS SOCIALES

El arte no solo ha sido una herramienta para los sucesos históricos pasados, sino que, dentro de un contexto latinoamericano actual en el que persisten las injusticias y desigualdades, es fundamental resaltar que funciona como una herramienta necesaria para la resistencia. Las personas usan las obras para dar voz a aquellos que han sido oprimidos, para denunciar la injusticia y para promover cambios sociales.

2.2.1.- ARTE VISUAL: ESCULTURAS, FOTOGRAFÍAS Y VIDEOS

A modo de ejemplo tenemos dos casos que demuestran lo mencionado. Uno de ellos es lo sucedido en Ecuador. En 2019 este país vivió una de las movilizaciones más intensas de la

historia. Provocadas por el anuncio de un paquete de medidas económicas dictadas por el gobierno de Lenín Moreno. Entre estas se encontraba la eliminación de subsidios a los combustibles y así aumentó considerablemente sus precios, lo cual provocó indignación e impacto en el costo de vida en la población. Las protestas duraron cerca de dos semanas y el gobierno respondió de manera represiva usando la fuerza y detenciones masivas (Manetto y España, 2019). Uno de los actores centrales en las protestas fue la Confederación de Nacionalidades Indígenas, lideró marchas y bloqueos en distintas zonas del país. Las manifestaciones culminaron así en una mesa de diálogo mediada por Naciones Unidas y la Iglesia católica, logrando la suspensión de la eliminación del subsidio. Estas protestas dejaron una marca profunda, pero, sobre todo, fueron la muestra de la movilización y resistencia de comunidades indígenas, sectores populares y jóvenes del Ecuador (Amnistía Internacional, 2022).

Es así como después de las protestas que sacudieron la sociedad ecuatoriana en el 2019 denunciando medidas económicas del gobierno. Muchos jóvenes fueron inspirados a partir de las experiencias recolectadas durante este periodo, lo cual trajo como consecuencias una serie de obras artísticas para recordar lo vivido. Una prueba de ello es Daniel Borbon (Andrade 2020), quien afirma que quería sintetizar la vivencia de las calles a través de las evidencias que se encontraban ahí (p.2), el joven



Fotografía 8. Escultura con bombas lacrimógenas y perdigones. Fuente: Andrade, 2020.

creó una escultura con las bombas lacrimógenas y perdigones que representa que el gobierno de Moreno ha sido construido en base de violencia y gobernado por dinero. Asimismo, es necesario notar, que no solo plasma sus visiones y sentimientos o incomodidades respecto al régimen, sino que resalta esta relación recíproca entre la obra y la importancia de rescatar lo material de los acontecimientos, puesto que afirma que si bien la obra puede ser directa, el simbolismo se hace más palpable a través del contexto y aquellos materiales propios de este. (Andrade, 2020, p.2).

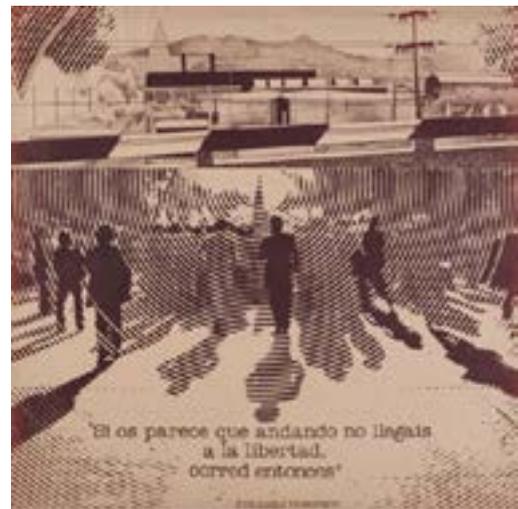
El arte urbano, de este modo, constituye una expresión artística que protesta y aclama situaciones de la cotidianidad y pretende diversificar las voces de la sociedad civil. Es así que como segundo ejemplo se debe recoger las experiencias mexicanas por las que el trabajo artístico colectivo ha tenido momentos de suma relevancia. En un primer momento,

se debe reconocer lo sucedido en la década de los setentas y ochentas. Durante la década de 1970, en el periodo presidencial de Luis Echevarría Álvarez, México vivió periodos de violencia y represión contra movimientos de izquierda y organizaciones armadas. Impulsado por el contexto global y político, las tensiones de la Guerra Fría y muchos gobiernos militares veían a estos movimientos como una amenaza para las estructuras de poder (Oikión-Solano, 2011). En este entorno, nacieron grupos de arte como herramientas de resistencia, abordando temas como represión, injusticia social y lucha por los derechos humanos, en un intento por involucrar a la comunidad y generar conciencia sobre las problemáticas sociales. El Grupo Mira, por ejemplo, tenía como propósito criticar el sistema, buscaba crear un arte político que dialogara con las luchas y el pensamiento de esa época (MUAC, 2018).

Por otro lado, a partir del 2006 el arte urbano fue teniendo más impacto y aceptación en toda la sociedad, sin dejar el lado clandestino de estar ligados a los acontecimientos socio políticos. Este año fue un período de polarización, protestas y conflictos. En un primer lugar, las elecciones presidenciales fueron bastante reñidas. Lopez Obrador, quien no ganó las elecciones, denunció fraude, lo cual provocó protestas masivas y dividió políticamente el país (*Milenio Digital*, 2019). En segundo lugar, hubo movimientos sociales y protestas en Oaxaca, región al sur de México, una huelga de maestros terminó en una represión hacia

las demandas. Sin embargo, a modo de contrarrestar las acciones de gobierno grupos sociales e indígenas exigieron la renuncia del gobernador; visibilizando así las demandas de justicia de las comunidades marginadas, denunciando la violencia de las fuerzas de seguridad y mostrando una intensidad colectiva (Ortega, 2009).

De este modo, el arte volvió a ser un medio importante y un vehículo para las exigencias sociales en medio de un contexto violento y desigual, que ha sufrido y sigue sufriendo inequidades e injusticias. Como afirma Mata (2022) “el arte urbano nacional recobró fuerza al oponerse al fraude electoral ocurrido en las elecciones presidenciales, en conjunto con los levantamientos ocurridos en los estados de Chiapas y Oaxaca” (s.p).



Fotografía 9. La Violencia en la ciudad de México.
Fuente: Fotografía de Grupo Mira, 1978.



Video 1. Wüfko. Fuente: Video de Ficwallmapu, 2022.
Link video completo: <https://www.ficwallmapu.cl/pelicula/wufko/>

Esta relación entre arte y denuncia no es única de las zonas urbanas, las comunidades indígenas también han encontrado en lo artístico, medios para expresar las relaciones de poder, en las cuales se encuentran subordinadas. De hecho, desde el año 2021, inició el proyecto multidisciplinario internacional *Dispossessions in the Americas: The Extraction of Bodies, Land, and Heritage from La Conquista to the Present*, el cual consistía en una exposición colectiva que visibiliza problemas históricos como el extractivismo y colonialismo. Ello mediante una selección de piezas artísticas de las comunidades indígenas y de otros artistas contemporáneos de Latinoamérica y el Caribe. La finalidad de esta muestra, que tomó lugar en quince

museos de la región, era destruir prenociones y jerarquías derivadas del eurocentrismo y, al mismo tiempo, demostrar cómo los saberes ancestrales de los pueblos originarios pueden enfrentarse a la no-memoria y al proyecto del mestizaje. En añadidura, muchas obras problematizan las disidencias sexuales y el racismo hacia las distintas comunidades originarias (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023).

“El robo del dolor” fue una de las exhibiciones de este proyecto que tuvo lugar en Santiago, Chile. Una de las piezas era el video “Wüfko” de Baeza Pailamilla, artista que plasma su identidad mapuche en todas sus obras. En este corto relata un sueño en el que la relación entre naturaleza y cuerpo se vuelve tangible,



Fotografía 10. Raíz. Fuente: Fotografía de Pablo Jijón recuperada de Artishock, 2022.

interpelando a la masturbación femenina mediante el roce del manantial. Al igual que el resto de obras de la sección *Erótica de la extracción*, este material audiovisual pretende mostrar los cuerpos subalternos como prolongación de los territorios; así como, mostrar el carácter erótico que tuvo el momento de despojo de las comunidades indígenas desde la conquista hasta la actualidad (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023).

“No nos culpen por lo que pasó” es una instalación realizada por el Colectivo Ayllu que estuvo

presente en “Raíz”, la exhibición que tuvo lugar en Quito, Ecuador. Dicha pieza cuenta con una huaca andina y otros elementos artísticos, desde los cuales se pretende hacer crítica a la connotación occidental y heterosexual proyecto colonial. Además, se hace alusión a aquellos perros que fueron empleados para la tortura por los conquistadores y a los nuevos perros - las fronteras, centros de internamiento de extranjeros, policías, etc. (Artishock, 2022).

Así como las muestras del proyecto descrito, muchos artistas con identidad indígena a lo

largo de América Latina emplean su arte como instrumento para denunciar la violencia sistemática ejercida contra la *Abya Yala* (América, tierra viva). Ellos, no solo pretenden exhibir que el trato represivo contra sus comunidades no culminó con la independencia de los países del sur, sino que el poder de los nuevos perros sigue perpetuando y atentando a sus territorios, sexualidades, recursos y cuerpos. En ese sentido, consideran como estrategia clave recuperar mediante sus obras de arte los saberes de los pueblos originarios como llaves para su reivindicación y resistencia.

2.2.2.- PERFORMANCES ARTÍSTICAS

La intersección entre el arte y la resistencia es un espacio para que las mujeres desafíen las barreras de género. Distintos grupos sociales pueden apropiarse de las expresiones artísticas, teniendo ello en consideración, el contexto en el que arte, género y cultura convergen permite la construcción de un discurso feminista único, distinto y apuesta por reivindicaciones y transformaciones de lo normativo, desafiando el patriarcado y las construcciones e imaginarios sociales. Un ejemplo destacado de una impactante performance es “Un violador en tu camino” del colectivo Lastesis. Como se menciona en el texto de Figueroa *Comunicación Feminista y Arte Performático: El proyecto político del Colectivo Lastesis* (2021) este grupo formado en Chile en 2019 se empeña en construir una performance inspirada en un contexto particular cargado de violencia de género y violaciones a los derechos humanos.



Fotografía 11. Un violador en tu camino. Fuente: Fotografía de Bernetti recuperada de BBC, 2019.

De igual modo, aparte de denunciar situaciones atroces, tiene el propósito de buscar erradicar la violencia de género y señalar al estado como un agente opresor, violento y machista. La consigna “El violador eres tú” rompe con una narrativa victimizante, desafía la típica culpa a las mujeres por su vestimenta o su forma de actuar. Asimismo, es necesario rescatar esta performance porque se debe notar que el arte tiene la capacidad no solo de transmitir, sino de hacer sonar y resonar, convirtiéndose en un fenómeno internacional, generando un impacto significativo históricamente en la lucha contra la violencia de género y evidenciando que existe una resistencia contra la desigualdad y la opresión.

En esta línea, Latinoamérica es una sociedad visiblemente machista y desigual para las mujeres. Si bien se tiene claro que es un contexto de constante subordinación y opresión, es menester señalar, de igual forma, que hay una respuesta hacia la situación. No es una pasividad, la sociedad pocas veces calla y, aunque el gobierno no brinde una respuesta clara, se exige

una. De este modo, Colombia es el escenario también de la obra teatral “Amores simultáneos”, que junto con otras puestas en escena exploran la problemática de las cuestiones de género, desafiando la búsqueda por la verdad y enfrentando la incredulidad sistemática que muchas mujeres víctimas de violencia sexual experimentan, Serban (2021).



Fotografía 12. Amores simultáneos.
Fuente: El Colombiano, 2011.

El arte permite crear una narración que incomode a las personas y con esta sensación poco placentera es que logra llamar la atención de un público. Esta obra repite obsesivamente situaciones de violación, subraya relaciones violentas entre hombres y mujeres, de modo que cuestiona, de igual forma, ideas bastante arraigadas en la sociedad, propias del *status quo* de esta, tales como el amor romántico.

Las performances artísticas se vuelven formas de comunicación con una gran carga de poder. Es así como desafían estructuras hegemónicas

ya establecidas en la sociedad y en las personas, promueven, de este modo, una visión mucho más inclusiva y que critica y pone en tela de juicio a la sociedad. Las mujeres, disidencias, comunidades minorizadas, ya no quieren ser víctimas, quieren justicia, precisamente por ello, estos grupos no solo desafían las barreras de género, sino que aprovechan esta herramienta para poder ir en contra de ideas preestablecidas en la sociedad. Así, redefinen roles tradicionales, los cuestionan de igual manera y, con ayuda de la actuación, permiten pensar otras formas de vivir el género, el amor o la sexualidad. Asimismo, el arte, en este caso el teatro se erige como un medio de protesta para los grupos marginados, revela situaciones de vulneración de los derechos de las mujeres, tal como el acoso y la manipulación, mostrando una serie de escenarios que reflejan lo que sucede en la sociedad.

Es fundamental, no dejar de lado que, aparte de la función del arte como transmisor de situaciones denunciadas y como vehículo para que grupos puedan dar a escuchar su voz, como también espacio de construcción y transformación de nuevas formas de vivir el género. Las expresiones artísticas, tanto como la fotografía, las performances o la escritura, también destacan la solidaridad femenina en la lucha. Un ejemplo, tal como resalta Ramírez (2021) en el texto *Tres sufragistas colombianas y sus apropiaciones de artefactos culturales con fines políticos* (1930-1957), son las sufragistas colombianas, quienes desde distintas tendencias

políticas usaban a la actividad periodística y educativa para fundar publicaciones periódicas dirigidas por y para las mujeres. Ello pudo contribuir a la construcción de la modernidad en Colombia, se abogó por una educación distinta a la tradicional y se lideraron movimientos para obtener el derecho al sufragio. Se logró ello a través del reconocimiento del poder transformador del arte y la cultura como medios significativos en la sociedad.

En aquellos proyectos editoriales se lograron expresar sus ideas desafiando normas hegemónicas y construyendo narrativas que cuestionan la opresión de género. A pesar de tener opiniones distintas entre ellas y enfrentar una serie de oposiciones, la valentía y la determinación de las mujeres no solo permitió que su liderazgo y su lucha por el sufragio femenino se consoliden. Sino que al generar controversia en un momento donde las opiniones conservadoras predominaban, escindió nuevos horizontes hacia proyectos editoriales y logró que hombres se alíen a esta lucha, reconociendo lo fundamental de la colaboración femenina.

El arte y la cultura subraya la trascendencia a las barreras políticas y sociales, fomentando la participación en una amplia pugna. Las sufragistas colombianas demostraron de este modo que el arte no solo es una herramienta de resistencia, sino que puede servir como un medio poderoso para construir un movimiento inclusivo y transformador que toque a toda la sociedad. De esta forma, el arte, la resistencia

de mujeres y la cultura forman un complejo entramado con capacidad reivindicadora. Las mujeres muestran constantemente una capacidad única para poder aprovechar una serie de medios creativamente, como también demuestran la capacidad para trabajar en grupo por una causa. Por otro lado, el arte no solo es una forma en la que se ejerce resistencia, sino que es una herramienta poderosa que dota a este grupo de agencia para avanzar en la pugna por una equidad de género. Es de este modo como las mujeres encuentran en el arte una forma de expresión que logra desafiar, como también transformar y dar voz a sus experiencias, vivencias e ideas; las mujeres contribuyen así a la construcción de una sociedad más justa e inclusiva.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, queremos seguir las líneas de lo planteado desde la hermenéutica de Gadamer como enfoque más comprensivo de la belleza, enfatizando la importancia del diálogo para abordar las tensiones sociales. La belleza del arte no es algo estable ni rígido; hay que entender que no es propia de un solo grupo social, sino que difiere entre clases y culturas. Asimismo, consideramos que no podemos imaginar las obras de arte sin pensar en la realidad, debido a que la relación bidireccional entre el arte, la cultura, la política y la historia se mantiene desde los inicios del arte hasta la actualidad. No podemos hablar, entonces, de un “arte puro”. De esta manera, el arte ha

constituido su esencia mediante la comprensión de los procesos sociales, y en sí misma, refleja la sociedad.

En el artículo hemos explorado el potencial político del arte para incentivar la agencia de masas y congregarse en una acción colectiva de denuncia. En América Latina, las dictaduras y conflictos de las décadas pasadas permitieron que el arte se tornara en un canal de expresión y comunicación para reclamar justicia y dignidad, especialmente en una región cuyas cicatrices coloniales aún se perciben en su organización social y política. En ese sentido, gran cantidad de artistas de la región se han implicado activamente en las problemáticas sociales por medio de sus obras de arte y han invitado a sus conciudadanos a reflexionar y/o participar en ellas. Hablamos de artistas que se inspiran en la búsqueda de un cambio.

A través de performances, fotografías y esculturas, el arte permite que el dolor y la memoria se conviertan en un acto de resistencia pública y accesible. Los ejemplos de la región reflejan cómo el arte de resistencia es participativo, abriendo la puerta a una interacción crítica sin necesidad de que el acceso a este esté restringido a un público exclusivo o elitista. Este tipo de arte se vuelve un medio accesible a todos, y con ello, fomenta tanto la percepción crítica como el sentido de agencia en los ciudadanos.

Al profundizar en la función política del arte, las teorías de Sartre, Adorno y Rancière proporcionan una base para evaluar el impacto

de estas obras. Sin embargo, en el contexto latinoamericano, las ideas de Sartre y Rancière permiten un análisis más pertinente. Respecto al primero, este autor argumenta que el arte debe provocar un proceso de identificación con el espectador, de forma en la que sus experiencias puedan transformarse en acción y conciencia política. La manifestación artística actúa al permitir que los espectadores reconstruyan sus propias interpretaciones, generando una comprensión que va más allá de la estética violenta para explorar los significados ocultos y los traumas compartidos.

Por ejemplo, “Viuda”, con su representación de las mujeres afectadas por la dictadura, simboliza el luto y la resiliencia femenina, invitando a los espectadores a reflexionar sobre el dolor de forma profunda y subjetiva que pasaron ellos, sus familias y/o compatriotas. Al convocar la memoria histórica para denunciar las atrocidades, el espectador se convierte en un participante activo, movilizado por el duelo y el recuerdo compartido. Así, estas obras operan como catalizadores que, de acuerdo con Sartre, instan al espectador a tomar postura frente a la opresión.

Por otro lado, la perspectiva de Rancière se alinea con el poder transformador y de resignificación del arte que encontramos en diferentes obras y performances artísticas señaladas. El poder político del arte radica en su proceso y en su capacidad para convertir objetos en acciones, así como en hacer de su creación una

labor colectiva. Para este autor, los artistas no deberían considerar a su público como pasivo o sin conocimientos; más bien, el arte debe estar en contacto con la gente y permitirles desarrollar sus propias interpretaciones.

El impacto del arte no reside únicamente en sus representaciones visuales, sino en su capacidad para involucrar a la ciudadanía en un diálogo colectivo. Al invadir la esfera pública y social, estas obras desafían la noción de que el arte es meramente estético o elitista, y demuestran que también es una práctica social y política. En las intervenciones públicas de América Latina, se observa la idea de Rancière sobre cómo el arte ha sido adoptado por comunidades, movimientos y activistas para expresar el dolor y la resistencia de una sociedad. Esta invitación a participar, en obras como “El Siluetazo” en Argentina o la escultura de bombas y perdigones en Ecuador, permite que el arte trascienda el espacio de la galería, uniendo a la ciudadanía en una protesta visual y simbólica contra la represión y el olvido.

En contraste, Adorno plantea que el arte es, en su naturaleza, una forma de crítica social, y su poder reside en su autonomía. La visión de Adorno se distancia de las obras de arte de resistencia latinoamericanas, ya que estas no solo buscan reflejar la opresión sino también actuar como intervenciones públicas que confrontan directamente las estructuras de poder. En este sentido, las intervenciones referenciadas en el texto, lejos de la autonomía

contemplativa, se convierten en una herramienta de denuncia inmediata y participativa, donde la colectividad se expresa de manera directa.

Finalmente, el arte para la resistencia en América Latina es una herramienta esencial para preservar la memoria y la reconciliación, manteniendo vivos los recuerdos de aquellos que sufrieron y promoviendo una comprensión más profunda de las luchas pasadas y presentes. Este arte desafía las narrativas oficiales y se convierte en un testimonio vivo de la historia. Además, ha sido y sigue siendo un campo que no es ajeno a la sociedad ni a sus miembros, pues estos lo han empleado para diversidad de fines. Creemos en un arte para la resistencia y lucha por los derechos humanos, un arte que permita la reivindicación de saberes ancestrales y de poblaciones vulnerables, necesario para el reconocimiento de la cultura, como también para la memoria y reconciliación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T.

2005. *Teoría estética*. Akal.

Amnistía Internacional

2022, 20 de junio. Ecuador: Represión contra protestas está causando crisis de derechos humanos. Amnistía Internacional. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/ecuador-represion-contra-protestas-esta-causando-crisis-de-derechos-humanos/>

Andrade, D.

2020. El arte protesta después de la crisis: Artistas jóvenes dejan surgir su creatividad tras las protestas de octubre de 2019 en Ecuador. <https://www.usfq.edu.ec/sites/default/files/2021-02/enfoque-073-arte-protesta.pdf>

Barbancho, J.

2014. Arte, sociedad y política otras formas de protesta. *ASRI: Arte y sociedad*, 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4665696>

BBC

2019, 6 de diciembre. *Las Tesis sobre "Un violador en tu camino": "Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras"*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>

Badillo, A.

2023, 1 de noviembre. Vida y obra de los Chicago Boys. *Revista Común*. <https://revistacomun.com/blog/vida-y-obra-de-los-chicago-boys/>

Benjamin, W.

1972. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.

Benjamin, W.

2018 [1955]. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro.

Calhoun, C.

1993. *Habermas and the Public Sphere*. MIT Press. https://calhoun.faculty.asu.edu/sites/default/files/publications/articles/habermas_and_the_public_sphere.pdf

Carrera, E y Sánchez, J.

2022. Raíz. *Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2022/01/26/raiz/>

CEDOC - UNMSM

2023 TAFOS San Marcos. *Centro de Documentación del Perú*. Contemporáneo. Recuperado de: <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/>

Colunge, A., y Zevallos Trigo, C.

(2023). *Representación visual de la violencia en el taller de San Marcos del proyecto TAFOS* [Muestra fotográfica]. Biblioteca de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

El Colombiano

2011, 14 de febrero. *Hasta el amor puede verse simultáneo*. https://www.elcolombiano.com/historico/hasta_el_amor_puede_verse_simultaneo-DGEC_122320

Figuroa Burdiles, N.

2021. Comunicación Feminista y Arte Performático: El proyecto político del Colectivo Lastesis. *Nomadías*, (29), pp. 257–279. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/61068>

Gadamer, H.

1960. *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme.

Gielen, P.

2005. Art and social value regimes. *Current Sociology*, 53(5), pp. 789-806. <https://doi.org/10.1177/0011392105055020>

Gutiérrez Alcalá, R.

2021, 22 de marzo. Argentina, a 45 años de un golpe de Estado devastador. *Gaceta UNAM*. <https://www.gaceta.unam.mx/argentina-a-45-anos-de-un-golpe-de-estado-devastador>

Gutiérrez, E.

1999. Estética y política. El compromiso del artista de los 60 a los 90. *Revista Herramienta*, 11. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-11/estetica-y-politica-el-compromiso-del-artista-de-los-60-los-90>

Hemispheric Institute

n.d.. *CADA: Viuda*. Hemispheric Institute Digital Video Library. Recuperado el 31 de octubre de 2024, de <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/672-cada-viuda.html>

Instituto Hemisférico de Performance y Política

2013. *CADA: Trabajos*. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/component/k2/itemlist/category/101-cada-works>

Manetto, F. y España, S.

2019, 9 de octubre. Las protestas en Ecuador redoblan la presión contra el Gobierno. *El País*. https://elpais.com/internacional/2019/10/09/actualidad/1570637220_024808.html

Mata Delgado, A. L.

2022. La estética de la protesta en el arte urbano: Entre la política y el arte. *Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación*, 6(2), pp. 237–248. <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a13>

Milenio Digital

2019, 30 de julio. Así protestó AMLO hace 13 años en Paseo de la Reforma. Milenio. <https://www.milenio.com/politica/amlo-asi-protesto-hace-13-anos-en-reforma>

Milton, C.

2009. Imágenes de verdad: el arte como medio para narrar la guerra interna en el Perú. *A Contracorriente, A journal on social history and Literature on Latin America*, 6 (2), pp. 63-102. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1105_digitalizacion.pdf

MUAC

2018. Grupo Mira [Exposición]. <https://muac.unam.mx/exposicion/grupo-mira>

Museo Nacional de Bellas Artes

2023. *El robo del dolor*. Recuperado de: <https://www.mnba.gob.cl/exposiciones-temporales/finalizada-el-robo-del-dolor>

Oikión-Solano, V.

2011. Represión y tortura en México en la década de 1970. Un testimonio político. *Historia y Grafía*, (37), pp. 115-148. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-09272011000200005&script=sci_abstract

Ortega, J.

2009. La crisis de la hegemonía en Oaxaca: El conflicto político de 2006.

Pérez, A.

2013. Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, (20), pp. 191-210 https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009

Ramírez, C.

2007. La memoria de la ciudad en TAFOS: antropología visual cuando el otro tiene la cámara (portafolio fotográfico con breve prólogo). *Anthropologica*, 25 (25), pp. 103-129. <http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v25n25/a05v25n25.pdf>

Ramírez, M.

2021. Tres sufragistas colombianas y sus apropiaciones de artefactos culturales con fines políticos (1930-1957). *Revista Historia y Sociedad*, (40), pp. 142-170. <https://www.redalyc.org/journal/3803/380370313007/html/>

Report, J.

2019, 12 de noviembre. Los años más oscuros de Chile. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20191108/471450047349/dictadura-chile-agosto-pinochet-represion.html>

Rius-Ulldemolins, J.

2016. ¿Por qué las galerías de arte se concentran en clústeres? Un análisis sociológico de la estructura y dinámica urbana del mercado del arte. *Revista española de sociología*, Vol. 25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5721396>

Romeu, V.

2011. Arte y reproducción cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 17 (33), pp. 113-139. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31618563007.pdf>

Serban, G.

2021. Salir de la “crisis” del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia. *Cuadernos del CILHA*, 22(2), pp. 354-369. <https://dx.doi.org/10.48162/rev.34.036>

Ulfe, M. E.

2017. Arte y memoria o cuándo lo cultural se transforma en una plataforma de hacer política. En G. Borea (Ed.), *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (1a ed., pp. 267-280). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Varela, J. y Álvarez Uría, F.

2000. *Materiales de sociología del arte*. Siglo XXI.