



Artistas, lesbianas, disidentes:
prácticas artístico-políticas
en Cali, de 2010 a 2020*

Leandra Plaza Santa** 

(obra)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra



* La presente investigación fue realizada para optar por el título de Maestría en Investigación en Estudios Sociales y políticos de la Universidad Icesi y contó con la tutoría de Érika Márquez Montaña.

** Artista, costurera, come plantas y arepera, entre otras; con Maestría en Estudios Sociales y Políticos, Universidad Icesi, Cali, Colombia. Profesora del Departamento de Artes y Humanidades, Universidad Icesi, Cali, Colombia. Correo: leandra.plaza1@u.icesi.edu.co

Resumen

El presente artículo indaga en el carácter político de las prácticas artísticas desarrolladas por personas que defino como disidentes sexuales y de género en la ciudad de Cali, Colombia, en la década de 2010 a 2020. Tales prácticas, que se construyen a partir de la conformación de comunidades y redes, así como de formas intensas de trabajo colectivo y transdisciplinar, cumplen un doble papel: introducir una crítica a los procesos de racialización, normalización del cuerpo y heteronormatividad que atraviesan nuestra sociedad y desafiar los modelos existentes al habitar escenarios artísticos e incluso la ciudad misma. La investigación recurre al ejercicio autobiográfico y a la creación de un archivo como metodología para caracterizar artistas locales cuyo trabajo va desde la acción colaborativa, el arte urbano y la subversión de espacios tradicionales del arte, hasta la reflexión sobre la interseccionalidad, la corporalidad y la performatividad en la ciudad.

Palabras claves: prácticas artísticas; disidentes; lesbianas; comunidades; interseccionalidad

Artists, lesbians, dissidents: Artistic-political practices in Cali, from 2010 to 2020

Abstract

This article investigates the political character of the artistic practices developed by people I define as sexual and gender dissidents in the city of Cali, Colombia, in the decade from 2010 to 2020. Such practices, which are built from the formation of communities and networks, as well as intense forms of collective and transdisciplinary work, play a dual role: by introducing a critique of the processes of racialization, normalization of the body and heteronormativity that permeate our society; and challenging existing models when inhabiting artistic scenarios and even the city itself. The research resorts to the autobiographical exercise and the creation of an archive as a methodology to characterize local artists whose work ranges from collaborative action, urban art and the subversion of traditional art spaces, to the reflection on intersectionality, corporeality and performativity in the city.

Keywords: artistic practices; dissidents; lesbians; communities; intersectionality

Artistas, lésbicas, dissidentes: Práticas artístico-políticas em Cali, de 2010 a 2020

Resumo

Este artigo investiga o carácter político das práticas artísticas desenvolvidas por pessoas que defino como dissidentes sexuais e de género na cidade de Cali, Colômbia, na década de 2010 a 2020. Tais práticas, construídas a partir da formação de comunidades e redes, bem como formas intensas de trabalho colectivo e transdisciplinar, desempenham um papel duplo: na introdução de uma crítica dos processos de racialização, normalização do corpo e heteronormatividade que permeiam a nossa sociedade; e desafiando os modelos existentes, habitando cenários artísticos e mesmo a própria cidade. A investigação recorre ao exercício autobiográfico e à criação de um arquivo como metodologia para caracterizar artistas locais cujo trabalho vai desde a acção colaborativa, a arte urbana e a subversão dos espaços de arte tradicional, até à reflexão sobre interseccionalidade, corporeidade e performatividade na cidade.

Palavras-chave: práticas artísticas; dissidentes; lésbicas; comunidades; interseccionalidade

En el presente artículo, indago en el carácter político de las prácticas artísticas desarrolladas por lesbianas, disidentes sexuales y del género a través de la pregunta sobre cómo, quienes nos ubicamos en estas categorías, estamos pensándonos como artistas y, al mismo tiempo, de qué modo transformamos y nos apropiamos de diferentes espacios de la ciudad, con el fin de mostrar la manera en que el trabajo de algún*s¹ artistas disidentes en Cali constituye una práctica política de creación que nos permite reconocernos y aliarnos.

Habitar una corporalidad por fuera de la norma y ser disidente del sexo-género son experiencias que no suelen verse representadas en los espacios convencionales de las artes plásticas y visuales en Cali, sea porque l*s propi*s artistas no hablamos sobre esas experiencias en nuestra obra o porque existe un sesgo a la hora de reconocer a algunas personas y sus prácticas por sobre otras. Quienes nos reconocemos en la categoría de artistas y de disidencias del sexo-género hemos construido una trayectoria en el campo del arte que está ligada a nuestra corporalidad y las provocaciones que esta genera en lo establecido y lo normativo.

Nombrarse arepera, lesbiana, machorra, trans, trava, no-binari*,² entre otras formas de identificarnos, por fuera de la normatividad del sexo y el género, implica una posición en la que el propio cuerpo es territorio de resistencia y re-existencia. Hemos permanecido invisibilizad*s en la historia del arte local, y frecuentemente ocupamos lugares de cuidado, tradicionalmente asignados a los cuerpos feminizados y en conexión con la labor reproductiva, la gestación, la educación, el rol de productor*s más que creador*s, entre otros, que acaban por normalizar las formas expresivas en que creamos, enmarcándolas en estereotipos sexuales o de género.

Pensar sobre las relaciones entre los oficios, el trabajo y la corporalidad contribuye a comprender el carácter político del quehacer artístico como práctica que dialoga y tensiona los límites de lo normativo, proponiendo herramientas para desafiar estructuras hegemónicas que rigen los contextos que habitamos. Lo político se entiende aquí como una acción para dirigir o transformar la realidad social, generando espacios posibles de construcción política para producir teorización y conceptualización sobre prácticas activistas (Curiel, 2014) y de creación en sus vínculos con el poder simbólico del arte (Guasch, 2020), repensando la relación entre poder y conocimiento y teoría y práctica.

1 Se usará el símbolo * para indicar un género indefinido, en resonancia con las formas de nombrarse de varias de las personas asociadas a esta investigación, quienes nos identificamos por fuera de las categorías femenino o masculino que se nos han asignado.

2 Los términos *arepera* o *machorra* son expresiones populares para referirse a personas asignadas mujer al nacer y cuya expresión de género, si bien puede aproximarse a la masculinidad, también puede fluctuar y adquirir diversas formas por fuera del género binario.



En la primera parte del trabajo, se sitúa el contexto de discusión sobre las disidencias sexuales y del género como una alternativa al orden establecido. En este punto, y a lo largo del artículo, se hace uso del concepto de *corporalidad* para hablar sobre las formas en que el cuerpo es construido socialmente y cómo las corporalidades disidentes tensionan los límites de lo que se considera normal. A su vez, el término *performatividad* se usa para nombrar el modo en que nuestra expresividad se coloca en lo público (Butler, 2009), en donde nos atraviesan relaciones del orden sexo-género.

En un segundo momento, describo mi trayectoria como artista, lesbiana y rara, con una expresividad que no se corresponde con mi asignación de género, en un contexto donde ha sido difícil encontrar referentes y fuentes de inspiración locales. Decidí usar mi biografía como insumo de investigación e incorporar referencias de algunas comunidades y procesos locales para dar pistas de cómo nuestras prácticas, redes y comunidades se encuentran situadas en el contexto caleño y contribuyen al arte local.

El colectivo de personas que apoyó el desarrollo de esta investigación está caracterizado a través de nuestras prácticas artísticas, el trabajo colectivo y la relación que tenemos con el ámbito de lo público por medio de la creación de comunidades y redes. Algún*s nos hemos sexiliado (Mogrovejo, 2012) o hemos migrado hacia otras disciplinas, reinventando formas de estar en el mundo que nos permitan re-crear nuestra expresividad, nuestro hábitat productivo y reproductivo. En ese sentido se producen críticas a la feminidad en las que lo *queer/cuir* y algunos debates (trans) feministas son importantes para pensar sobre otros cuerpos y otras formas.

Profundicé en el periodo comprendido entre 2010 y 2020 dado que es la década en que yo misma he politizado mi práctica artística; a su vez, fue durante ese periodo que esta práctica se ha visto confrontada con un mercado laboral y se han dado diversos debates sobre el arte como herramienta para afrontar múltiples formas de opresión. En este contexto, es importante señalar el papel fundamental que ha tenido internet para la subsistencia y asociación de algunas disidencias y movimientos de resistencia al orden normativo, como el activismo antirracista y feminista.

Después de la sección de autobiografía, introduzco, en un tercer momento, la descripción del Archivo de trayectorias lésbicas y disidentes en Cali,³ un espacio común en forma de archivo multimedia, público y en internet que se gestó por medio de encuentros para compartir trayectorias de algunas personas que fueron convocadas por redes sociales y círculos de afinidad.

El Archivo, más que registrar una producción material, constituye una especie de mapa de reconocimiento de quienes participamos en su conformación y un pretexto para reflexionar sobre trabajo colectivo y colaborativo, arte y gráfica urbana y, en general, sobre prácticas artísticas que, al mismo tiempo, son prácticas políticas de creación y subvierten espacios y escenarios de la ciudad, proponiendo aportes tanto al arte local como a los estudios de género y sexualidad en nuestro contexto.

Esta sección me ayuda a mostrar cómo nuestras prácticas hablan de las formas de autorrepresentarnos y del modo en que nos relacionamos comunitariamente, dando cuenta de cómo nuestra subsistencia es, al mismo tiempo, una crítica y una

3 Se puede consultar en <https://artistaslesbianasdisidentes.hotglue.me/>.





forma de resistencia al racismo, al empobrecimiento y la precarización, al orden sexo-género, al cis-sexismo y al capacitismo, por nombrar algunas de las opresiones estructurales que vivimos y que se asocian con la noción de interseccionalidad (Viveros, 2016). Esta comprensión, que me sirve para fundamentar mi postura a lo largo del texto, se vincula al lugar de enunciación que indaga en una materialidad situada (Haraway, 1995), es decir, un espacio en donde me construyo y nos construimos identitariamente a partir de las realidades que cada un* vive y por medio del oficio y el trabajo artístico.

Finalmente, concluyo mostrando de qué manera el trabajo artístico o ejercicio de creación se constituye en un quehacer y práctica política que está relacionada con la experiencia de vida y tiene un carácter contextual, en la medida en que se vincula con el entorno en que acontece o es producida. Estas prácticas, que se conectan con la ciudad, lo colectivo, el activismo, la gestión cultural y el ámbito de lo público, relacionan el oficio de artista con unos modos de trabajo que están integrados con la vida cotidiana, conectando formas de conocimiento abiertas, transdisciplinarias y en transformación, en las que el arte es un medio para cuestionar la realidad y una estrategia para enunciar nuestra existencia.

También es importante señalar las tensiones disciplinares que la investigación-creación en artes propone en relación con otras formas de conocimiento, por ejemplo, definiendo sus reflexiones a partir del hacer —y no al revés— (Egaña *et al.*, 2018). Con este propósito, es importante plantear otras formas de narrar, documentar y compartir, de tal forma que posicionen nuevas preguntas y cuestionamientos más que certezas o demostraciones.

El reunirnos con el propósito de reconocernos, observar y analizar nuestros oficios ofrece herramientas para pensar lo comunitario, lo que nos es común; al mismo tiempo, para reflexionar en torno a la inestabilidad de lo colectivo —relacionada con la incapacidad de colectivizarnos que la sociedad y las instituciones nos imponen—; y para entender los problemas, en el orden de lo simbólico, que esta incapacidad representa, como la experiencia de no pertenencia, la discriminación y el rechazo. Estas reflexiones, que también pasan por la autogestión y el cuidado como una táctica de subsistencia, nos permiten afrontar la invisibilización y analizar su relación con la precarización de nuestras vidas, así como ahondar en las intersecciones que habitamos y cómo estas nos permiten reconocernos y aliarnos.

Situando las disidencias sexuales y del género

Asumirse en una categoría corporal diferenciada, no normalizada, y el hecho de analizar el género como condición impuesta o asumida, como jerarquía y no como dualidad (Mogrovejo, 2016), me lleva a reflexionar sobre formas de representación que cuestionan nuestras relaciones tanto en un nivel personal, íntimo o micropolítico (Guattari y Rolnik, 2006), como en sus tensiones con la sociedad, la cultura, la educación y el sistema y las instituciones del arte.

La disidencia política, y particularmente aquella ligada a la desobediencia sexual y la inconformidad con los roles de género establecidos, tiene la potencia de proponer un nuevo orden, como lo describe Margarita Pisano (2015), que responde de forma crítica a una cultura vigente que intenta dominar al apoderarse de

nuestros cuerpos y de cómo ellos se representan. Además, esta disidencia abre espacio para otras formas posibles que implican conectar con una rebeldía para pasar de creer a experimentar un posible cambio que nos permita crear otras formas de civilización.

En ese sentido, Paul Preciado (2021) enuncia una práctica política de destitución que ayuda en la comprensión de la noción de disidencia, en tanto no intenta restituir algo sino destituirlo. Aunque las posturas de Pisano y Preciado puedan ser contrarias, me sirven para pensar sobre la disidencia desde diferentes dimensiones, entre las que incluyo a Gabriela González (2017) que, al hablar sobre disidencia, se refiere a un apartarse o tomar distancia más que un no estar de acuerdo, y señala este concepto como una forma crítica y de resistencia a la mercantilización de lo que se conoce mayoritariamente como diversidad.

En el interior del movimiento por la diversidad, lo *gay* ha sido ampliamente difundido y normalizado, ocupando muchos de los espacios de reivindicación identitaria, pero no es una categoría suficiente para enunciar las realidades de una multiplicidad de corporalidades no normativas. En un primer momento, posicionarme como lesbiana me permitió autorreconocerme y situarme en relación con mi producción artística, sin embargo, al involucrar a otr*s personas en este proceso, aparecieron diversas categorías como no-binari*, *cuir/queer*, *trava*, *trans*, entre otras.

Las categorías que emergieron constituyen un cruce e intersección de identidades y lugares de enunciación, que me llevaron a los textos de Gloria Anzaldúa (1987) y su abordaje desde un pensamiento fronterizo y una doble conciencia que puede ayudar en la comprensión de lo inasible e inestable de la identidad. Así mismo, abordé el trabajo de Teresa de Lauretis (2010), quien plantea una resistencia ante la homogeneización cultural, al problematizar los términos dados, transgredirlos y trascenderlos. De Lauretis se refiere a una teoría *queer* que se torna comercial y vacía, y propone el término *sujetos excéntricos* para hablar de esa reescritura del yo que aporta nuevas comprensiones de la comunidad, la historia y la cultura (González, 2017).

Opté entonces por las formas de nombrarnos y reconocernos que plantean reflexiones sobre la masculinidad femenina (Halberstam, 2008), la feminidad no normativa, que bien describe Constanza Álvarez (2014) al hablar sobre estética *gordx* y el ejercicio performático y político de

quiebre de la normalidad, así como la crítica a las funciones y obligaciones del ser mujer, traducidas en políticas que buscan destituir lo instituido, como también señala María Galindo (Galindo y Preciado, 2021) al referirse al trabajo del colectivo Mujeres Creando.

También Ramírez y Castellanos (2013) señalan una tensión que creo importante nombrar y que yo misma he experimentado en espacios de trabajo colectivo, en posiciones trans-excluyentes que intentan mantener espacios de mujeres cisgénero, que no sean intervenidos ni estén en comunicación con *trans*, *travestis*, *intersex*, *cuir*, *rare*, *monstres*, *maricas* u otr*s. El argumento que mantendría esta separación es el borramiento de las mujeres como sujeto del feminismo, en lo que identifiqué, nuevamente, una lógica de invisibilización que pareciera no desestructurar la jerarquización, sino reacomodarla, en un juego de pulso infinito.

Las re-existencias de las personas racializadas, migrantes, mayores,⁴ precarizadas, que viven con diversidades cognitivas o funcionales, l*s *maricas*, *machorras*, *trans*, *travas*, *gordxs* y quienes piensan sobre el cuerpo, su performatividad y el modo en que este se presenta ante el mundo constituyen una aportación teórica necesaria para el desarrollo de esta investigación. Dado que nuestro cuerpo, que es geografía y memoria, está atravesado por experiencias estéticas y sensibles que han construido nuestras identidades, heredando y moldeando unas necesidades subjetivas y socioculturales.

En ese sentido, el análisis de prácticas artísticas y trayectorias, partiendo de la autobiografía y el archivo, es un ejercicio que revisa el propio obrar u obra para aproximarse a una teoría encarnada que permita reflexionar y comprender acerca de la experiencia propia y el modo en que hemos aprendido social e intuitivamente a relacionarnos con nuestra corporalidad y sus necesidades vitales y expresivas.

Finalmente, la categoría de *teoría encarnada*, que tiene que ver con una política que se produce a través de la experiencia, se enlaza con la noción de *conocimiento situado*, que se basa en comunidades y no en individuos aislados y que propone la teorización como un proceso corpóreo (Haraway, 1995), en el que la corporalidad y la performatividad me ayudan a comprender desde dónde estoy observando y acompañando este proceso de investigación.

4 *Mayoría* es un término que se emplea en el contexto local para referirse a personas adultas mayores.

Formas de hacer

La forma en que se decidió plantear esta investigación parte de una revisión autobiográfica sobre mi propia trayectoria para caracterizar prácticas artísticas disidentes y su relación con lo político; posteriormente, se propone la construcción de un archivo de trayectorias de artistas, para finalizar en un análisis que permita pensar sobre nuestras prácticas como herramientas de transformación de nuestras realidades. En este ejercicio abordo cuestiones relacionadas con el trabajo colectivo en el contexto de movimientos sociales y espacios de mujeres, espacios feministas o procesos de creación que involucran a un grupo o colectividad como una forma de comprender mejor los procesos de construcción de prácticas artísticas disidentes.

Me apoyo en espacios de organización y producción de conocimiento vinculados con movimientos sociales antirracistas, antiespecistas, feministas, lesbofeministas y transfeministas, que usan el arte como una herramienta para redefinir lo político como una posibilidad de acción sobre la realidad. Aquí, el análisis que realiza Girlandrey Sandoval (2012) sobre acciones colectivas del movimiento de mujeres y el movimiento feminista en Cali me ayuda a observar cómo estos movimientos posibilitan otras formas de estudiar, interpretar y definir la historia política local, en un marco de interpretación que interrelaciona lo simbólico con lo material a través de la elaboración teórico-política de la experiencia.

En ese sentido, Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill (2017) proponen la noción de *cuerpo político*, que implica enunciar el propio cuerpo como una manera de crear epistemologías, formas afectivas, críticas y políticas, de relacionarse consigo misma, el mundo, y el otro. A partir de esta comprensión exploré mi autobiografía para identificar cómo las prácticas artísticas y el lugar de enunciación como disidente constituyen una práctica política de creación. Simultáneamente, las conversaciones y contactos con otr*s artistas me permitieron profundizar en el contexto en que se gestan estas prácticas. Estos encuentros se tornaron en un intercambio enriquecedor que asumí como un proceso de formación de la labor investigativa, lo me ayudó a indagar en memorias, recuerdos y personas con quienes me he cruzado durante años, pero de quienes no conocía su trabajo o a quienes no había reconocido en su hacer.

La metodología para la conversación y el contacto con otr*s artistas fue la construcción del Archivo de trayectorias

lésbicas y disidentes en las artes visuales en Cali,⁵ un sitio en internet con elementos multimedia que fue elaborado de forma colectiva como un ejercicio de creación y una manera de cuestionar las formas tradicionales y hegemónicas de construir conocimiento. El Archivo se constituye así en un mapa de reconocimiento y acto de existencia que permite observar nuestra trayectoria, trabajo, participación en el campo del arte y ocupación de la ciudad.

Autobiografía: otros cuerpos y otras formas

Un primer ejercicio autobiográfico se hizo entonces importante porque me permitía dar cuenta de la manera en la que percibimos los aspectos de la identidad y cómo estos aspectos están en la base de la práctica disidente que le da forma a mi propio trabajo. Sobre esto, Anna María Guasch (2009) recoge distintas teorías para definir la autobiografía como documento de una historia personal que involucra el ejercicio de verse y construir una mirada de las otras personas sobre sí mism*, fluctuando entre la mimesis y la ficción, y produciendo subjetividad y performatividad, en tanto producen realidad. Guasch apoya esta noción sobre la autobiografía en el trabajo de vari*s artistas señalando en su obra un archivo del yo que, al estar estrechamente relacionado con lo vivo, alberga múltiples contradicciones.

Observar cómo mi expresividad y mi performatividad desafían el ser mujer y la hegemonía de la heterosexualidad y el cisgenderismo me ha permitido reflexionar sobre cómo el “presupuesto cis” (Massacese, 2018), que implica reconocerse con el género asignando al nacer, ordena las relaciones sociales y las percepciones del mundo. En ese sentido, resueno con el llamando de Massacese a la desarticulación de las dinámicas cissexistas que privilegian el reconocimiento de identidades estables y conformes en la construcción de espacios comunes.

En esta construcción de espacios comunes, involucrarme con el trabajo colectivo y los feminismos ha sido decisivo para delimitar mis propios intereses como artista y para trazar hacia dónde se han dirigido mis acciones políticas en los últimos años. En ese sentido, las reflexiones que ofrecen los feminismos sobre las intersecciones entre

5 El Archivo aparece en el año en que se produjo la pandemia por la covid-19 e implicó una forma de encuentro en un momento en que las maneras de juntarnos eran muy limitadas. Se realizó con la financiación de un Estímulo de Investigación en Prácticas Artísticas al que accedí en 2020, el cual fue otorgado mediante una convocatoria abierta por la Secretaría de Cultura de Cali. Acceder a este estímulo permitió solventar económicamente mi subsistencia, pues me encontraba desempleada debido a la pandemia, y remunerar el trabajo de algunas personas involucradas.

el racismo, la discriminación sexual y de género, de clase y el capacitismo, entre otros sistemas de opresión, me han llevado a cuestionar mis propias prácticas cotidianas y mi lenguaje, y a preguntarme en beneficio de quién o quiénes estoy actuando y haciendo.

Uno de los espacios de mujeres en los que participé de manera consistente a lo largo de 2017 fue la Escuela Socio-Política entre mujeres de la Asociación Casa Cultural el Chontaduro, ubicada en el oriente de Cali. Esta experiencia me llevó a politizar mi condición étnico-racial, de clase y de género, y a observar cómo ser una persona blanco-mestiza en un sistema que es estructuralmente racista interviene en mi forma de observar las realidades de otr*s, realidades que me interpelan en mi definición de lo político y en cómo una corporalidad puede ser politizada.

La experiencia de transitar por varios espacios —la Escuela para la libertad de las mujeres, en Oaxaca, (2015); y, en Cali, el proyecto WomenHouse de Les Salonnières (2016), la Escuela de autocuidado, cuidado colectivo y defensa personal Audre Geraldine Lorde (2018) y la conformación de la Colectiva Sangrona (2017), con quienes acompañamos a personas que han decidido abortar— me ha ayudado a consolidar una forma de relacionarme con la realidad social en mi contexto y a analizar cómo los procesos autoorganizativos están permeados por movimientos regionales que incorporan políticas, en este caso feministas, como eco de agendas transnacionales e incluso gubernamentales.

Estos espacios me ofrecieron reflexiones que pasan por el reconocimiento y el bienestar de personas que tensionamos los estereotipos del género y la sexualidad, así como la blanquitud, la posición social y las capacidades. Sin embargo, considero necesario observar críticamente las teorías feministas, *queer/cuir* o de género como prácticas políticas, autónomas o gubernamentales, y como teorías académicas. Como teorías tienen un acceso limitado en nuestro contexto; además, parte de lo que se ha popularizado de ellas en los años recientes es normativo en relación con su proveniencia de espacios del norte global; y como prácticas políticas pueden atender a intereses gubernamentales de direccionar las agendas de los movimientos

sociales o a la intención de insertar algunas clases sociales al mercado neoliberal, dentro de las que cabe mencionar los discursos de inclusión que se asocian con el movimiento por la diversidad y la población LGTBQCA+.

En ese sentido, decidí priorizar las experiencias de vida de personas racializadas, trans, no binarias, excéntricas y raras, pues problematizan las comprensiones del arte, del orden sexual y de género; me hicieron preguntarme por esos otros cuerpos, así como esas otras formas por fuera de la categoría *mujer*, que también son problemáticos en nuestra sociedad y que me han confrontado en los años recientes. De ahí surgen las preguntas sobre cómo somos percibid*s, cómo nos autorreconocemos y cómo estas vivencias se relacionan con una práctica política de creación en el ámbito del arte.

Al respecto, me parece necesario traer la concepción sobre arte y activismo que propone Ana Longoni (2009), dado que introduce la manera en que las prácticas que se ubican en esta intersección confrontan e inciden sobre las condiciones de la existencia, cuestionando la noción instituida sobre obra, arte y artista y cómo se concibe lo político, intentando situar el arte como un espacio de activismo contrahegemónico en estrecho vínculo con el lugar en donde este se origina, articulándose con subculturas urbanas y movimientos sociales. El activismo artístico que Longoni recoge también presenta acciones colectivas que buscan tomar posición e incidir en el territorio de lo político y en la forma en la que este tipo de arte puede afectar las condiciones de existencia en donde tiene lugar, tornándose una posibilidad de agencia sobre la realidad.

En 2010 mi trabajo estaba atravesado por un particular interés en la ciencia ficción y lo *ciborg* (Plaza, 2010), del que se desprende un vínculo importante sobre la noción de red y comunidad, en primera instancia mediadas por el espacio digital. Este interés fue transformándose hacia un activismo artístico. La gestión cultural, el archivo y el arte-educación emergieron de manera más contundente en mi trayectoria a partir del 2013, después de tres años de trabajar en la fundación Lugar a Dudas, un espacio independiente que promueve las prácticas artísticas locales, en el que coordiné el centro de documentación especializado en arte contemporáneo.

Una preocupación temprana en mi trayectoria se relaciona con la manera de habitar el espacio público, lo que me llevó a hacerme costurera para afrontar el cómo vestirme, cómo verme y protegerme al mismo tiempo, y lo sobrenatural que representa intervenir la segunda piel, que es la ropa (Plaza, 2009). Así como la indumentaria me ha servido para lidiar con mi entorno, los espacios en los que se desarrollan acciones transdisciplinarias y comunitarias han mediado mi relación con la creación y han sido nicho para experimentar y poner el cuerpo de otras maneras.

En ese sentido, mis experiencias en espacios teatrales, de *performance* y que combinan el activismo o acción pública con el arte, como el Festival de Performance, el Teatro del Presagio y el colectivo Acciones Periféricas, me dieron pistas sobre la importancia de la reflexión acerca de cómo la identidad y el cuerpo están atravesados por múltiples jerarquías.

Para profundizar en la reflexión sobre la jerarquización de nuestras relaciones, me interesa traer a colación a Mara Viveros (2016), quien propone un enfoque localizado y contextualizado en el que las relaciones de poder se entrecruzan. Desde esta perspectiva, el género, por ejemplo, no puede disociarse coherentemente de la raza y de la clase. Este enfoque ayuda en el análisis de la dominación como una formación histórica, así como en el reconocimiento de que las relaciones sociales están imbricadas en las experiencias concretas que pueden vivirse de muy variadas maneras, como construcciones simultáneas en distintos órdenes.

Finalmente, emigrar del país entre 2013 y 2016 me obligó a comprender mejor mi lugar situado y me hizo percibir la necesidad de colectivizarme para subsistir, ocupando espacios colectivos y procesos que reinventan el lugar que ocupan, material y simbólicamente. En esta reconstrucción autobiográfica identifiqué la necesidad de observar, desde el presente, los últimos diez años que para mí han representado estar por fuera de un contexto académico y encontrar una manera de subsistir como artista y rara, es decir, con una expresividad no complaciente y, por el contrario, conflictiva, a veces distante e inasible. Necesitaba hallar otros referentes, conectar con otras personas y sus propias historias de vida.

El archivo arde (y ese ardor es el que le da luz a la pantalla)

La construcción del Archivo buscó enlazar mis vivencias personales con las vivencias y prácticas de otr*s artistas, como una forma de caracterizar espacios que se salen de los referentes del arte local más tradicional y describir la manera en que nuestras prácticas conectan la disidencia y lo político. Vincular mi trabajo con el de otras personas ayuda a dar cuenta, además, del trabajo de cada un*, de una red que nos ha sustentado y que me interesa sea útil como referente en la ciudad, dada la invisibilización que vivimos.

Al realizar los encuentros para la conformación del Archivo, emergió la necesidad de trabajar en el trauma de la soledad, de los no espacios de socialización para concernos y relacionarnos profesionalmente e incluso afectivamente. Aquí, me es útil señalar la necesidad emocional de tener historia a la que se refieren Egaña *et al.* (2018) en el ejercicio de hacer un archivo “desencajado”, preguntándose acerca de las categorías que recaen sobre las identidades disidentes y cómo los archivos siguen encasillándolas, así mismo, l*s autor*s abordan la importancia de la oralidad en la construcción de los archivos de la disidencia sexual, en los que la materialidad central es el cuerpo.

Para acceder a l*s artistas que conforman el Archivo, fue indispensable la circulación e interacción por medio de redes sociales como Instagram o WhatsApp, lo que permitió ubicar redes y personas, contactarlas y proponerles hacer parte. Cabe anotar que en estos espacios se observan unas formas de autorrepresentación que al sostenerse en el tiempo crean redes afectivas y de subsistencia que, a su vez, generan espacios autoconvocados como manifestaciones, eventos, movilizaciones y espacios de trabajo. Redes sociales como Facebook, Instagram o grupos de WhatsApp también sirven para difundir el trabajo de vari*s de nosotr*s y se han usado como una herramienta para vincular el trabajo de cada un* en un directorio. Sin embargo, el Archivo como tal se encuentra hospedado en un servidor no corporativo, lo cual permite abrir parcialmente el acceso a las cosas que hacemos sin que este se encuentre mediado necesariamente por plataformas que se lucran de nuestros datos.

El Archivo consta de trayectorias de artistas y creador*s que guardan cierta cercanía con mis espacios de participación y circulación y que aceptaron ser parte del proceso. Actualmente, esta plataforma incluye a 20 personas que vivimos entre Cali, Buga, Palmira y Yumbo, en el departamento colombiano del Valle del Cauca, y que hemos desarrollado nuestros procesos de formación mayoritariamente en Cali, su capital. Realizamos tres encuentros presenciales y uno virtual, en donde confluimos entre 10 y 13 personas, entre los 25 y los 45 años, con oficios diversos en torno al cuerpo, la danza, el teatro, el *performance*, la fotografía, la pintura, el tatuaje, el muralismo y la producción audiovisual, entre otros.

La información recolectada incluye, además de un directorio, una serie de relatos sonoros y una cartografía afectiva. Estas dos últimas emergen de una reflexión en torno al hecho de encarnar una corporalidad como una práctica política; también parten de considerar que la representación y la participación en el ámbito de lo público no están mediadas necesariamente por las instituciones o establecimientos tradicionalmente relacionados con el arte, como museos o galerías, y sí por espacios públicos como la calle, internet, espacios de movilización social y algunos espacios culturales que hemos logrado mantener.

Los encuentros propuestos fueron momentos de compartir tiempo en torno a las cosas que hacemos, nuestras cotidianidades e intereses. Eso permitió enlazarnos de una manera más orgánica. Para el ejercicio de análisis en el presente artículo, se va a profundizar en los relatos y experiencias de vida de nueve artistas, incluyéndome. Al escuchar los relatos sonoros, identifiqué reflexiones sobre autorrepresentación, subversión de espacios, corporalidad y performatividad y redes y trabajo colectivo. Estos aspectos se entrecruzan en la medida en que el trabajo de cada un* de nosotr*s toca diversos campos teóricos y conceptuales, tornándose transdisciplinar, y me sirven tanto para agrupar como para conceptualizar nuestras prácticas en función de su carácter político.

En relación con mi propia obra, frecuentemente firmo con seudónimos, como una forma de no hablar explícitamente de mí sino de algo que habita en mí, una especie de ficción que no es permanente y que se ha ido transformando con los años en la necesidad de un hacer colectivo. He observado estrategias semejantes en otr*s artistas, en l*s que la materialidad se torna una ficción y hacerse personaje

contribuye a ocupar un lugar distinto al que se nos ha asignado.

En mi trabajo reciente, he desarrollado espacios de taller, publicaciones y objetos sobre el autocuidado y el ejercicio de libertades sexuales y reproductivas usando el quehacer textil. *Clitoria ternatea 2* (véase ilustración 1) es una escultura blanda con la forma de un clitoris que busca intervenir en la percepción que tenemos de él.



Ilustración 1. Leandra Plaza Santa aka femevudu (2017), *Clitoria ternatea 2 (I'm not gay I'm gaia)*.

Fuente: archivo de la artista.

Percibo que aquello que vivimos en la intimidad y se relaciona con lo privado puede representar un problema para nuestra supervivencia al tornarse público. En mi experiencia, habitar los bordes del ser mujer implica una defensa de mí misma y mis posiciones en el mundo que, al

nombrarse y articularse con mi práctica como artista, con la manera como construyo mis relaciones y en el trabajo con otr*s, adquieren una inevitable dimensión política, en la medida en que intentan reacomodar un orden social establecido. Por consiguiente, la experiencia propia ayuda a definir las prácticas disidentes como prácticas políticas, que se apoyan en la complicidad y el cuidado entre mujeres y disidencias del sexo-género, al tiempo que pasan por deconstruir las formas de desear, cuidar y aliarse.

Sobre las formas de autorrepresentarse, Ana Josefa Martínez, en su obra *El caso Ana Shef* (véase ilustración 2), se pregunta sobre cómo representar la existencia propia y la desaparición. La artista recrea la escena del crimen de una mujer que, en apariencia, se ha arrojado al río Cauca y cuyo cuerpo desaparece; esta acción dialoga con la práctica de arrojar cuerpos al río que ha sido frecuente en la historia de Colombia para desaparecer cuerpos de personas

asesinadas. En obras anteriores la artista ha creado un personaje llamado Ana Shef, que interpreta diferentes roles de su cotidianidad. Al seguirle la pista a esta mujer desaparecida, propone una reflexión sobre la necesidad de desaparecer para reencontrarse a sí misma.

En la narración sobre su experiencia de vida, Ana Josefa delimita una cuestión vital sobre la diferencia y la discriminación, compartiendo la vivencia de sentirse amenazada ante la hostilidad de personas que no la han considerado lo suficientemente femenina para ser una mujer. Frente al señalamiento y la discriminación que se derivan de esa supuesta ausencia de feminidad, la artista encuentra, en la práctica performativa, la posibilidad de dialogar con su interior y con la sociedad y la forma en que esta la percibe. El *Caso Ana Shef* es una manera de hablar de sí misma recreando una ficción en la que le sigue el rastro a la desaparición de su propio cuerpo.

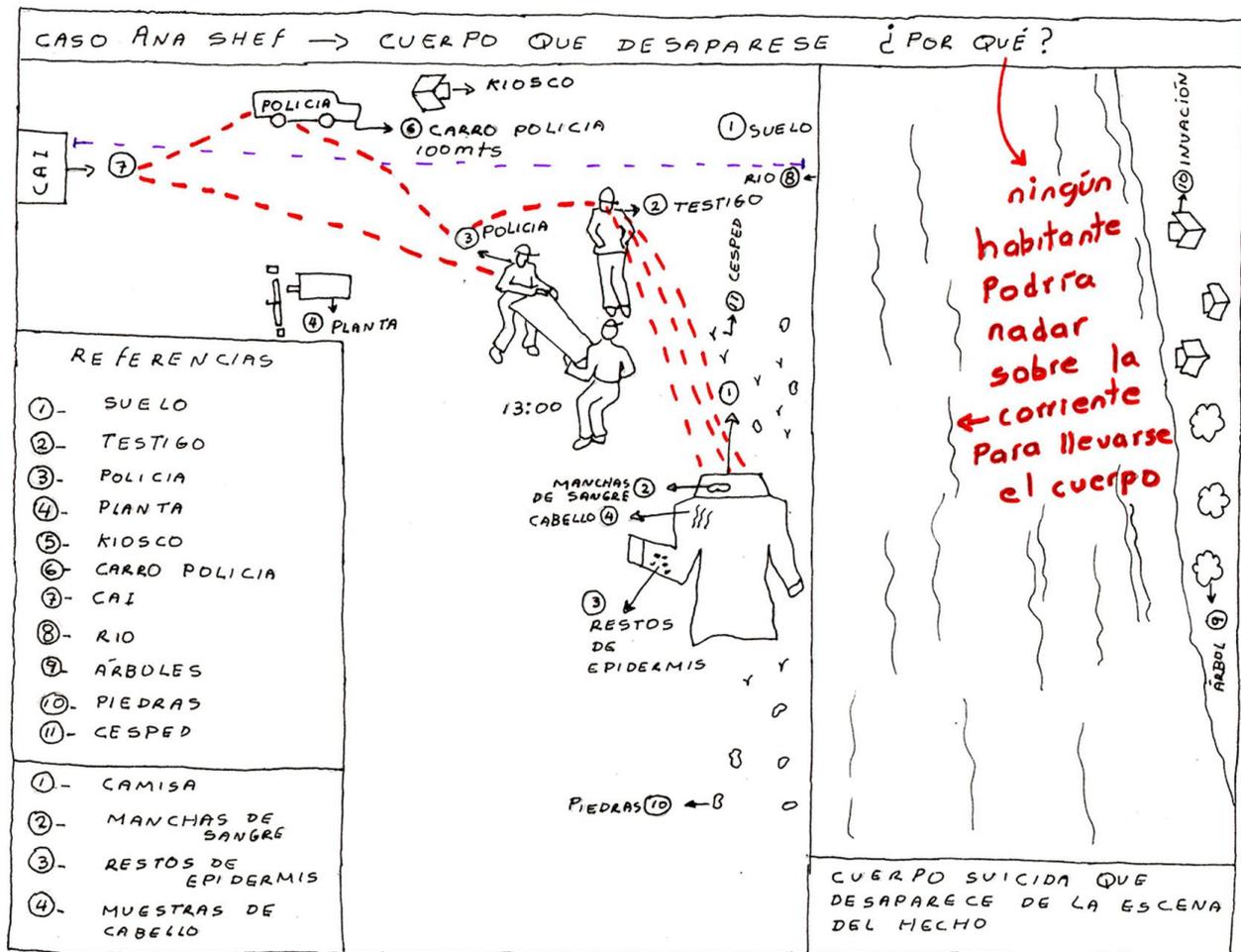


Ilustración 2. Ana Josefa Martínez (2018), *Caso Ana Shef*.

Fuente: archivo de la artista.

Durante los encuentros, Ana nos invita a pensar sobre la importancia de sentirse parte de algo, equivalente a la necesidad emocional señalada en Egaña *et al.* (2018), y se asocia con la posibilidad de que nuestra corporalidad encuentre una correspondencia que nos permita contar con un sustento emocional y afectivo, no solo en términos de pareja o familia, sino de comunidad y de construcción de un lugar propio. El borramiento y la ausencia de referentes hace más difícil el reconocimiento como pares; pese a que en el presente hay quienes nos hemos abierto espacio, sigue existiendo una brecha de subrepresentación y la interiorización de un lugar marginal que pareciera nos corresponde como artistas, mujeres, lesbianas y disidentes.

La obra de Laura Campaz, *Cuadro blanco sobre negra* (véase ilustración 3), es una *performance* en la cual la artista pinta un cuadro blanco sobre su rostro. Esta acción se liga con las formas de blanqueamiento que la sociedad constantemente reafirma en el imaginario cultural, y contribuye a reflexionar sobre la subrepresentación de cuerpos de personas negras, específicamente mujeres y personas *queer* negras, en la historia del arte local. Laura también desarrolla un proyecto titulado *Prietitud* (Prietitud, 2021), en el que registra obras de arte afrocentrado, al tiempo que construye un archivo de arte afrocolombiano en internet.



CUADRO BLANCO SOBRE NEGRA
2018
Performance

Ilustración 3. Laura Campaz (2018), Cuadro blanco sobre negra.

Fuente: archivo de la artista.

Laura se identifica como una persona *queer*; proviene del oriente de Cali, uno de los sectores de la ciudad donde opera más intensamente la precarización, el empobrecimiento y el racismo, relaciones de poder que se entrecruzan, como lo señala Viveros (2016). Pasó una buena parte de su formación en el teatro barrial y nos cuenta cómo eso le hizo pensar y aprender sobre la agencia colectiva. Ya en la escuela de artes visuales, se conectó con la fotografía, el archivo y lo étnico racial a partir de instalaciones que recrean espacios rituales en museos o salas de exposición, en las que usa símbolos, objetos y formas de ordenar el espacio que aluden a la santería. En algunos de sus trabajos recientes, recicla imágenes de internet sobre violencia policial ejercida contra personas negras y

racializadas, las redibuja e interviene como una forma de apropiarse y resignificar el ser una persona racializada en un contexto estructuralmente racista.

Vivir atravesad*s por una hostilidad que se refleja en la discriminación, la ausencia de reconocimiento y la falta de referentes nos construye como rar*s ante la sociedad de la que hacemos parte. Habitamos cuerpos no normativos o tenemos prácticas no normativas, que permanecen al borde, que cuestionan los límites de lo conocido e impuesto. Construir desde la disidencia a la norma, a la hegemonía de lo blanco, al androcentrismo, a la heterosexualidad, al binarismo de género y a las obligaciones propias del ser mujer, son desobediencias que suelen ser castigadas con el borramiento. Y frente al borramiento, la

estrategia es re-aparecer por medio de gestos y expresiones que tienen la función política de cuestionar el lugar que ocupamos en la sociedad.

El ejercicio de reivindicar nuestros lugares de enunciación, nuestras subjetividades e individualidades se relaciona con la subversión y ocupación de diversos espacios, entre ellos, el espacio público como espacio de representación en donde nos sea posible existir y ocupar un espacio social. Antonia Otoyá (Anto), pintora y muralista, nos enseña la intervención de mural en espacio público *Familias fantásticas* (véase la ilustración 4), que busca representar configuraciones familiares por fuera del modelo padre, madre e hij*s. La trayectoria de la artista se sobrepone con el hecho de ser madre y haber criado a su hijo en una conformación de familia homoparental, lo que ha representado lidiar con el ser reconocid*s como familia. Esta intervención, que fue censurada y vandalizada, es considerada por la artista como una herramienta necesaria para hacer pedagogía y visibilizar familias diversas, anotando la relevancia del reconocimiento y la pertenencia a un grupo familiar o manada.



Ilustración 4. Anto Otoyá (2019), *Familias fantásticas*.

Fuente: archivo de la artista.

Anto hace parte del colectivo MalaJuntaKlan, integrado por doce mujeres muralistas que intervienen el espacio público en la ciudad. En nuestros encuentros, vari*s coincidimos en la necesidad de un nicho que nos apañe emocional y afectivamente a través del cual remendarnos y hacernos fuertes, y que, al tiempo que sea un espacio de cobijo, sea de confrontación y crecimiento, en la medida que involucra a otr*s y sus propias realidades. Observo cómo las prácticas artísticas también han posibilitado procesos de reconocimiento y sanación, así como la posibilidad de ocupar espacios, que nos han vetado, para transformarlos en función de nuestras necesidades y experiencias.

La obra *Fragmento de tierra* (véase la ilustración 5), de Sara Agustina, nos habla sobre cómo la naturaleza puede apoderarse de las cosas, desestructurando los espacios que conocemos y subvirtiendo el extractivismo de lo humano-occidental para proponer alternativas en las que se cuestiona la dicotomía humano-naturaleza. Sara también nos cuenta que para elle es muy importante hacer con otr*s celebrando y gozando; al hablar sobre su oficio como tatuadore, recalca la necesidad de incorporar una ética que tenga consideración con otr*s cuerp*s y otras formas de

habitar este mundo, y nos propone una reflexión sobre dimensionar las posiciones que ocupamos socialmente y cómo las realidades de las otras personas interpelan nuestra realidad, lo que aprendemos de la gente y lo que la gente aprende de nosotr*s.



Ilustración 5. Sara Agustina (2020), *Fragmento de tierra*.

Fuente: archivo de le artista.

La obra de Sara incorpora una comprensión holística que cuestiona las ficciones sociales sobre lo humano y lo no humano, desjerarquizando lo legítimo y lo ilegítimo. En su narración, también aparece una reflexión sobre la normalización de la inteligencia artificial y el modo en que esta se ha incorporado en la vida cotidiana, lo que me hace pensar en los algoritmos y cómo las redes sociales corporativas, en internet, interfieren en nuestros relacionamientos y nuestras percepciones de l*s otr*s, resituando la noción del espacio público, ya no solo en la calle sino en el espacio digital, proceso que se ha acelerado a raíz de la pandemia de la covid-19. También, en ese espacio público digital, acontecen muchas de nuestras acciones y ensayamos constantemente las subversiones de los espacios que queremos.

Otra parte de esas subversiones más vinculadas con las corporalidades y performatividades son las prótesis que modulan nuestra forma de percibir en calidad de realidades incorporadas que vivimos y tecnologías que usamos. *Sota de bastos* (véase la ilustración 6) es una acción de Laud Sánchez que forma parte de un montaje denominado *Noche límite*, una propuesta de teatro expandido del colectivo Acciones Periféricas, en el que se plantea una experiencia de inmersión de varias horas en que el público saca cartas que representan acciones ejecutadas por l*s performers que hacen parte del montaje. En esta acción, Laud construye un monólogo, sobre los tránsitos y los roles, en el que se plantea una ruptura con la normalización del cuerpo, tornándolo zoomorfo y des-generado, así como proponiendo una reflexión sobre su goce y sus límites.



Ilustración 6. Laud Sánchez (2015), Sota de bastos en Noche límite de Acciones Periféricas, fotografía de Alejandra Rivera.

Fuente: archivo de la artista.

Para Laud, su paso por Acciones Periféricas representó aprender a hacer desde fotos hasta ropa, sin contemplar necesario un conocimiento previo, sino más bien respondiendo a las necesidades del proceso que involucraba realizar sus intervenciones performativas. Esta reflexión me hace recordar tod*s l*s que somos y hemos tenido que aprender a ser para sobrevivir, es decir, cómo las formas de trabajo que nos atraviesan nos hacen desarrollar diferentes oficios para subsistir. Al mismo tiempo, pienso que la disidencia, como la desobediencia, tienen que ver con crear otras imágenes, recrearnos, representarnos y organizar nuestras maneras corporales de ser, nuestro lenguaje corporal incorporado (Fassin, 2013) para subvertir los modelos, normas y hegemonías que producen las imágenes, así como los estereotipos sobre nuestros roles, nuestros oficios y las definiciones preestablecidas sobre los diferentes campos disciplinares.

La formación principal de Laud es el diseño gráfico entendido como una práctica social y una reflexión estética

que pasa por involucrarse con un contexto y resignificarlo, a manera de intervención social. Su obra sobre una cartografía del barrio Santa Helena es un proyecto transmedia en el que vari*s agentes de la comunidad del “planchón” de la plaza de mercado más grande de la ciudad, ubicada en el mismo barrio, se involucran para la transformación temporal del espacio por medio de la realización de un mural. Intervenir en el hábitat propio constituye una forma corporal y performativa de apropiarse del entorno; a la vez que compone una práctica social colectiva, al involucrar diferentes personas que se apanan y organizan para gestar y sostener su propio hábitat, sin desestimar que este es susceptible de constantes intervenciones externas.

En ese sentido, gestionar y mantener espacios artísticos y culturales que cuenten con infraestructuras permanentes es una de las labores de artistas como Ingrid Osorio, actriz y gestora cultural, quien es parte del colectivo Teatro del Presagio, el cual ha recorrido un camino de 15 años para contar con un lugar físico. Ella nos narra el modo

en que se ha forjado el espacio, la deuda que ha representado adquirirlo y mantenerlo, y, al mismo tiempo, la necesidad de que otras personas y colectivos se involucren con él para asegurar su permanencia.

Ingrid ha transitado por varios oficios y procesos colectivos, relacionados con la experimentación escénica. Uno de sus proyectos recientes, desarrollado con el colectivo Mujeres de fuego, se titula *La pajarera, gestos femeninos de resistencia* (véase la ilustración 7). En esta obra, el colectivo recurre a acontecimientos históricos desarrollados en diferentes territorios de Latinoamérica, conectando las formas de resistencia frente a las realidades de la guerra vividas particularmente por mujeres. En *La pajarera* se despliegan imágenes y acciones que reflexionan sobre las opresiones y su vinculación con procesos tanto sociales como políticos que ha tenido a manera de respuesta y afrontamiento el trabajo colectivo por parte de las mujeres.



Ilustración 7. Colectivo Mujeres de fuego (2019), La pajarera: gestos femeninos de resistencia, fotografía de Tristán Márquez y Lluvia Prado, Casa Cultural Ballenato, Guadalajara.

Fuente: archivo de la artista.

Un trayecto que observo en nuestras prácticas emerge del cuerpo y pasa por experiencias con el teatro, el *performance* y la danza, para colocarse en lo público, sea tridimensional o bidimensionalmente, como en el caso de la pintura, la ilustración, el video o el cine. *Amor en mi memoria* (véase la ilustración 8) es un corto de Melissa Q. Cortés, producido por Esthefanía Preciado Ordóñez, sobrina y tía respectivamente, y en colaboración con personas de su familia. En el corto se narran las emociones que se desprenden de la partida de un ser querido, aludiendo al afecto y la memoria de saberse acompañada. Esthefanía hace parte de la Escuela Audiovisual Renacer y Memoria, que nace en el norte del Cauca y ha acompañado procesos de creación documental realizados por mujeres negras. En su trabajo se plantea la pregunta por cómo recrear las narraciones de las otras, que se ha ido respondiendo en el hacer colectivo, en el encontrarse y escucharse, y, al mismo tiempo, lidiar con hacer cine por fuera de la industria.



Ilustración 8. Leidy Melissa Cortés y Esthefanía Preciado (2020), fotograma del cortometraje Amor en mi memoria.

Fuente: archivo de la artista.

Esthefanía, en su relato, nos habla de la autorrepresentación, sobre el narrar historias personales y la relevancia que estas adquieren cuando dialogan y circulan en otros contextos. Aunque la producción audiovisual pueda ser costosa e inaccesible, el cine y el video comunitarios, entre otras formas de pensarse el lenguaje audiovisual por fuera de circuitos comerciales, implica un arduo trabajo colectivo y en red que hace posible el acceso a estos espacios como espacios de representación.

Siendo la tormenta (véase la ilustración 9) es un corto dirigido por Laura Valencia Bonilla (Nuwuanda) y

producido durante la VII Escuela Audiovisual Al Borde en Cali por la organización Mujeres Al Borde, en colaboración con otr*s creador*s de la ciudad. La realización de este corto implica el vínculo entre activistas, creador*s y personas que se cuestionan el orden sexo-género y confluyen en un ejercicio de creación colaborativa. El corto habla sobre una relación afectiva que se transforma a través de la metáfora de algo que se rompe y desencadena una tormenta y un movimiento constante.



Ilustración 9. Laura Nuwuanda (2019), Siendo la tormenta.

Fuente: archivo de la artista.

Nuwuanda también formó parte de la Escuela Renacer y Memoria, es productora audiovisual, bailarina de danza afrocontemporánea, pedagoga y gestora cultural, entre otros oficios. Trabaja en colectivos que usan el arte como medio para fortalecer el tejido comunitario. En sus propias palabras, define su práctica como una manera de ayudar a hacer puente entre las ideas y la materialización, conectando muchos mundos. Se ha aproximado al activismo transfeminista en algunas creaciones audiovisuales propias y en colectivo; en sus intervenciones resalta la necesidad de relacionarse creativamente por medio del afecto.

Como en el trabajo de Nuwuanda, un rasgo notable, al analizar el trabajo de las personas incluidas en este archivo, es la sobreposición de diversas disciplinas en el espectro de las prácticas artísticas colaborativas; en ese sentido, las artes del cuerpo son recurrentes en nuestras trayectorias y se enlazan con el arte y la gráfica urbana, así como con el lenguaje audiovisual y las narrativas por medio del video, que se relacionan con la herencia de una tradición cinematográfica renovada y renovadora en la ciudad.

Contarnos las historias propias ha representado soñar y construir junt*s abordando nuestras diferencias y las condiciones que cada un* vive, de las que se desprende su forma de estar en el mundo. En nuestro quehacer se leen otras narrativas que son necesarias, pues nos permiten reflejarnos en l*s otr*s para comprender nuestras diferencias y lo que nos es común, que en parte nos sostiene. Compartimos las formas en que subsistimos a través de la creación y, en general, un hacer transdisciplinar que nos ha proporcionado autonomía y ha modulado de cierta

manera la resistencia ante diversos modos de opresión que cuentan con multiplicidad de instituciones —familia, escuela, sociedad, etc.— y que nos invisibilizan e intenta homogeneizarnos.

Reconocernos en la creación artística y la disidencia es politizar una corporalidad que es problemática para la sociedad, y esa politización sucede en la agencia colectiva, en cómo cada un* se siente parte de un proceso que trasciende su individualidad. Y aunque la creación y la disidencia nos hagan confluír, no somos una colectividad uniforme y aún estamos construyendo eso que pensamos/hacemos junt*s.

Acompañarnos

En conclusión, resulta claro que las prácticas artísticas analizadas contribuyen a comprender el carácter político del quehacer artístico en la medida en que son una posibilidad de autorrepresentarnos, de hacer comunidad y de organizar nuestras vivencias de confrontación con la sociedad, para crear alternativas de subsistencia y referentes en el contexto local.

Profundizo a continuación en tres aspectos que considero relevantes para pensar acerca del carácter político del arte y la disidencia en el contexto caleño. El primero, sobre las afectaciones a nuestra subsistencia que conlleva la invisibilización y la precarización de nuestro trabajo; en segundo lugar, el reconocimiento de las intersecciones que habitamos como potencia y práctica política de subsistencia y transformación; y, por último, la inestabilidad de lo colectivo y la comunitario.

Es importante anotar que la emergencia de una cultura cada vez más visible, asociada con disidencias y diversidades sexuales, es intervenida por intereses gubernamentales, políticos y económicos ligados al discurso de la inclusión, que acaban por aplanar y cooptar nuestras rebeldías y cuestionamientos. El reconocimiento institucional pareciera entonces una recompensa simbólica que acaba por naturalizar y encerrar a los sujetos en alteridades y categorías preexistentes (Viveros, 2016), lo que refuerza el borramiento sistemático de nuestros cuerpos y nuestras re-existencias.

Aunque l*s artistas que nos identificamos como una disidencia sexual o de género hemos sido invisibilizad*s en la historia del arte local, crear escenarios de encuentro para reconocernos y ocupar la ciudad, así como espacios institucionalizados, nos permite conectarnos y nutrir nuestras

redes de afecto y subsistencia. Estos escenarios, a manera de proceso social, son cambiantes. De los matices que van adquiriendo, se consolidan posiciones, divergencias y disidencias que nos ayudan a reconocernos más allá de las diferencias institucionalizadas y a aliarnos en propósitos comunes. En ese sentido, la comprensión de nuestras posiciones cambiantes permite reconocer las diferencias y, más que jerarquizarlas, tornarlas potencia para otras formas de convivio (Lorde, 2003).

Nuestras formas de trabajo también están reguladas por la necesidad de subsistencia y la precarización que much*s de nosotr*s vivimos; al respecto, es necesario reiterar que las formas de opresión se intersectan y no son estables, constituyendo trayectorias particulares que producen prácticas artísticas específicas en un momento histórico concreto. Las estrategias de trabajo colectivo, más cercanas a la agencia colectiva que a la conformación de colectividades fijas, nos sirven para afrontar las situaciones de opresión que vivimos. Más que conformar comunidades estables, nos movemos en diferentes espacios que nos permiten desarrollar un trabajo en red.

Desarrollar un análisis de la trayectoria propia en correspondencia con un archivo en el cual se narran nuestras experiencias de vida nos permite situar nuestra producción artística describiendo los medios que usamos para ser visibles y transgredir los espacios institucionales del arte, ayudando a comprender nuestra relación con el ámbito de lo público y lo político, y haciendo posible asociarnos de maneras colaborativas que nos permitan continuar desarrollando nuestras prácticas. La potencia de los procesos de creación colectiva se representa aquí con la gestación de escenarios, comunidades y redes afectivas que posibilitan la subsistencia de quienes habitamos una corporalidad por fuera de lo normativo, así como quienes nos enunciamos como disidentes y desobedientes.

Este ejercicio de investigación me ha permitido profundizar en mis propias percepciones y sensaciones en el contacto con quienes hicieron parte del proceso. Conservar mi voz propia me ayuda a reafirmarme y desentrañar mis conflictos y mis desobediencias, a la vez que incluir mi sentir implica reconocer la potencia creativa de cómo percibo los fenómenos que me rodean y las posiciones de l*s otr*s que me hacen sentir incómoda y me cuestionan sobre mis propios fines y aquello que creo verdadero.

Aunque sean escasos los lugares en que confluimos, desarrollar esta investigación, además de permitirnos observar las relaciones y afectaciones entre lugares de enunciación, trayectorias, trabajo, prácticas artísticas y políticas, nos ha permitido encontrarnos al tiempo que reconocermos como parte de un cuerpo colectivo en tanto logro conectarme y conectar personas y situaciones desde mi rol como investigadora, organizando y gestando espacios tanto de encuentro como conversaciones que ayudan a descifrar y comprender mis relaciones con otr*s y, al mismo tiempo, las relaciones entre nosotr*s.

Referencias

- Álvarez, C. (2014). *La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespe-cista*. Trío editorial.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera, The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Butler, J. (2009). Performativity, Precarity And Sexual Politics. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), i-xiii. <https://doi.org/10.11156/aibr.040303e>
- Curiel, O. (2014). Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales* (pp. 325-334). Universidad del Cauca.
- Egaña, L., Obiols, J., Pizarro, J., Posada, D. y Benzo. (2018). ARXIU DESENCAIXAT: una experiencia situada para des-heterosexualizar el archivo. *#Re-visiones*, 8, 1-15. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/293/561>
- Fassin, E. (2013). Habitus, conciencia y deseo o la intimidad atravesada por el espacio público. *Revista Maguaré*, 27(1), 137-158. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74546>
- Guasch, A. (2009). *Autobiografías visuales, del archivo al índice*. Ediciones Siruela.
- Guasch, A. (2020). La visualidad del poder. Del artista político al micropolítico. En C. Zanatta y R. Blanca (orgs), *Rotas/Rutas* (pp. 12-23). Editora PPGART. https://drive.google.com/file/d/1pO_a8C5mK_QSLX4hM42RBX-XaVif9BT-/view
- Galindo, M. y Preciado, P. (2021, 22 de abril). *Arte, política y contracultura. El mundo hoy* [video]. Museo Universitario del Chopo. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ED9BCLvb_5g
- Giunta, A. y Fajardo-Hill, C. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Hammer Museum.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de Sueños.
- González Ortuño, G. (2017). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría *queer* en América Latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica. *De Raíz Diversa. Revista Especializada En Estudios Latinoamericanos*, 3(5), 179. <https://doi.org/10.22201/ppla.24487988e.2016.5.58507>
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Longoni, A. (2009). Arte y activismo. ERRATA# 0, *El lugar del arte en lo político*. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera, artículos y conferencias*. Editorial Horas y Horas.
- Massacese, J. (2018). De este lado. Notas sobre cis-sexismo. En V. Cano (comp.), *Nadie viene sin un mundo. Ensayos sobre la sujeción e invención de unx mismx* (pp. 71-110). Madreselva.
- Mogrovejo, N. (2012) Sexilio político. *Norma Mogrovejo*. <http://normamogrovejo.blogspot.com/2012/11/sexilio-politico.html?q=sexilio>

- Mogrovejo, N. (2016). Epistemología del sur. Visiones sobre los orígenes de la violencia patriarcal y la heterosexualidad obligatoria. Una discusión desde el Abya Yala. *Norma Mogrovejo*. <http://norma-mogrovejo.blogspot.com/2016/02/epistemologia-del-sur-visiones-sobre.html?q=dualidad>
- Pisano, M. (2015) *Fantasear un futuro: introducción a un cambio civilizatorio*. Editorial Revolucionarias.
- Plaza, L. (2009). *Leandra Plaza. En y sobre el cuerpo*. <http://leaplaza.wordpress.com>
- Plaza, L. (2010). *Cuerpo-Artefacto; apología a FMV* [tesis para optar al grado en Artes Visuales, Universidad del Valle]. Repositorio de la Universidad del Valle, Cali. <https://ia601508.us.archive.org/12/items/cuerpo-artefacto-apologia-a-fmv/Cuerpo-Artefacto-Apologia-a-FMV.pdf>
- Prietitud [@prietitud]. (2021, 7 de octubre). *Publicaciones* [perfil de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/prietitud/>
- Ramírez Mateus, A. y Castellanos Leal, D. (Gabrielle E.). (2013). Autorizar una voz para desautorizar un cuerpo: producción discursiva del lesbianismo feminista oficial. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, 45, 41-57. <https://doi.org/10.17141/iconos.45.2013.3106>
- Sandoval Acosta, G. (2012). Acciones colectivas del movimiento de mujeres y del movimiento feminista en Cali: apuntes desde la historiografía feminista. *Revista CS*, 10, 55-90. <https://doi.org/10.18046/recs.i10.1355>

Fecha de recepción: 31 de enero de 2023

Fecha de aprobación: 31 de mayo de 2023

Para citar este artículo

Plaza Santa, L. (2023). Artistas, lesbianas, disidentes: prácticas artístico-políticas en Cali, de 2010 a 2020. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (30), 177-197. <https://doi.org/10.17227/ppo.num30-18610>