



REVISTA DEL ÁREA DE CIENCIAS SOCIALES DEL CIFFyH

ISSN 2618-4281 / Nº 12 - Año 2023 / revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/

#ENSAYANDO

Intervenciones estéticas en contextos de crisis: arte y pandemia en Chile, Colombia y Brasil

Dr. Rubén Darío Yepes Muñoz

ruben.yepes@gcsu.edu

Departamento de Arte
Georgia College & State University
Georgia – Estados Unidos

CORRECCIÓN LITERARIA
Amaya Andonaegui Rosell

Recibido: 8 de mayo de 2023



Copyright © 2018 Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Resumen

En América Latina, la crisis de salud causada por el Covid-19 amplificó las crisis sociales y políticas que la región traía desde antes de la pandemia. En este ensayo, nos referimos a algunas de las prácticas artísticas visuales desarrolladas en tres países donde la crisis ha sido particularmente insidiosa: Chile, Colombia y Brasil. Yendo más allá de la representación de la crisis y del discurso sanitario gubernamental, las prácticas en cuestión *intervienen* en la crisis, es decir, contribuyen a los cambios estructurales que la crisis nos compele a efectuar. Estas prácticas emergen como *intervenciones estéticas*, no solo como mediaciones de las fuerzas sociales, sino también como una forma de éstas, una modalidad particular de la resistencia, la articulación política y el cuidado colectivo.

Palabras clave

Pandemia, Arte Latinoamericano, Arte Contemporáneo, Arte Político

Summary

In Latin America, the health crisis caused by the Covid-19 virus amplified the social and political crises that have affected the region since before the pandemic. In this essay, we address some of the visual arts practices developed in three countries where the crisis has been particularly insidious: Chile, Colombia and Brazil. Moving beyond the representation of the crisis and of the governmental sanitary discourse, these practices *intervene* in the crisis, i.e., they contribute to the structural changes that the crisis compels us to effectuate. These practices emerge as *aesthetic interventions*, that is, not only as mediations of social forces, but also, as one of their forms, as a particular modality of resistance, political articulation and collective care.

Keywords

Pandemic, Latin American Art, Contemporary Art, Political Art

Intervenciones estéticas en contextos de crisis: arte y pandemia en Chile, Colombia y Brasil

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ

En América Latina, el virus del Covid-19 ha sido no solo un ente natural intempestivo, sino también, un catalizador y amplificador de las multifacéticas crisis que han venido ebullendo de tiempo atrás en varios países. Un ser cuyo lugar entre los seres vivos es para la ciencia incierto, ha llevado a las sociedades latinoamericanas, como en otras partes del mundo, a un punto de inflexión en donde reconocemos que no es posible aplazar más la implementación de cambios profundos. Así, el virus también ha sido un motor de las fuerzas de disenso, un vector en el que confluyeron algunas de las resistencias, disensos y activismos más apremiantes.

Muchxs artistas, instituciones y trabajadorxs del arte respondieron a esta coyuntura. Sin embargo, la mayoría de estas respuestas se aliaron con el discurso sanitario gubernamental y los esfuerzos estatales por afrontar la crisis sanitaria (Yepes Muñoz, 2023). Solo algunas de ellas encararon la coyuntura compuesta por la confluencia de la crisis sanitaria, la inconformidad social, la crisis de gubernamentalidad y el deseo de un mundo diferente y mejor que tomó lugar en varios países. En este ensayo, nos referimos a algunas de las prácticas artísticas visuales desarrolladas en tres países donde la crisis ha sido particularmente insidiosa: Chile, Colombia y Brasil. Yendo más allá de la representación de la crisis y del discurso sanitario gubernamental, las prácticas en cuestión *intervienen* en la crisis, es decir, contribuyen a los cambios estructurales que la crisis nos compele a efectuar. Estas prácticas emergen como *intervenciones estéticas*, no solo como mediaciones de las fuerzas sociales, sino también como una forma de éstas, una

modalidad particular de la resistencia, la articulación política y el cuidado colectivo.

El concepto de intervención es una de las contribuciones más importantes de los estudios culturales a la imaginación teórico-política contemporánea. Este concepto, derivado de la noción de intelectual orgánico de Gramsci (Hall, 2014), alude a un tipo de trabajo intelectual “orientado teóricamente hacia la transformación” (Restrepo, 2012: 163), una *praxis* que busca modificar o, a veces, mantener contextos culturales y sociales concretos, en aras de contribuir al cambio en las condiciones de lxs actorxs involucradxs en ellos. La intervención puede consistir en la interrupción de las configuraciones del sentido común y los imaginarios colectivos, sobre todo aquellos referidos a la relación entre prácticas culturales y poder. Puede consistir en la desnaturalización y la derogación de los discursos, significados, representaciones y estructuras afectivas que han sido naturalizadas y que configuran la realidad social dominante. También puede tomar la forma de la crítica cultural, en cuanto que esta se inserta en los circuitos culturales, incidiendo desde allí en la producción de sentidos colectivos.

Con frecuencia, la intervención tiene una dimensión estética, entendida como una apelación al estilo, la forma o la experiencia corporal: a lo sensible, perceptual y afectivo. Pero además, en ciertos casos, la intervención *es* estética, es decir, lo estético constituye tanto el campo de acción como la forma misma de la intervención. Proponemos el término *intervención estética* para referirnos a estos casos. Este tipo de intervenciones pueden enfocarse en la modificación de la “distribución de lo sensible” (Rancière, 1996, 2005), los regímenes de lo sensible que encuadran la distribución social de lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, las formas de afecto que pueden y no pueden circular y ser expresadas públicamente. Las “estructuras de sentimiento” que con frecuencia organizan la experiencia afectiva, tanto en sentido regresivo como progresivo, también pueden ser el ámbito de su accionar.¹ Gracias al carácter estructurante y estructural de lo estético y lo afectivo (o lo estético-afectivo), la agencia de las intervenciones

¹ Raymond Williams desarrolló este concepto en varias obras, variando su significado de una a otra. En *Marxism and Literature* (1978), le dedica un capítulo completo, aunque, como noción, ya había aparecido en obras como *Culture and Society* (1960) y *The Long Revolution* (1961). Sin entrar a discutir los pormenores de esta trayectoria, retomamos el concepto de Williams en cuanto que permite abordar la experiencia sentida del presente, tanto en sus aspectos hegemónicos como emergentes.

estéticas no se limita al ámbito de la experiencia estética, sino que lo trasciende, incidiendo sobre las dinámicas del poder en diversos ámbitos del campo social. Esto es posible porque, como sostienen prácticamente todas las teorías contemporáneas del afecto, este tiene un vínculo fundamental con la agencia (p. ej., Gregg y Seigworth, 2010). El afecto no solo está en el centro de cuestiones como el conformismo, la aceptación pasiva del estatus quo, la discriminación de quienes no se alinean con el modelo social hegemónico y los neo-fascismos contemporáneos. También es el motor de los agenciamientos políticos y los esfuerzos por interrumpir la circulación del poder y la lógica del sistema. Así, el término intervención estética se refiere a aquellas prácticas que buscan, desde la experiencia estética que constituyen o posibilitan, resistir, subvertir, deconstruir y/o transformar las dinámicas del poder, tanto aquellas que atraviesan el ámbito de lo estético como aquellas centradas en otros ámbitos de lo político y social.



Delight Lab y Raúl Zúrita, *Que sus rostros cubran el horizonte*.
Santiago de Chile, 2019-20. Imagen cortesía de Delight Lab.



En Chile, el Estallido Social comenzó en octubre de 2019, algunos meses antes de los primeros casos de Covid-19 en el país. El alza en las tarifas del transporte público en Santiago fue el detonante de una inconformidad social que venía acumulándose de tiempo atrás, producto del incremento del costo de vida y la desigualdad, el aumento de los costos de salud, el socavamiento del sistema pensional, los reiterados abusos de poder por parte de algunos miembros del gobierno, la falta de representatividad política de sectores como lxs estudiantes, las mujeres y lxs trabajadorxs y, sobre todo, el descrédito de la clase política y las instituciones estatales (Labarca, Quezada y Faúndez, 2019). En vez de reconocer la inconformidad social, el presidente Sebastián Piñera envió los carabineros a enfrentar lxs estudiantes que iniciaron el estallido realizando actos de evasión masiva en el Metro de Santiago y, unos días después, a los otros sectores que se unieron a la protesta. Como resultado, hubo, según un informe de Amnistía Internacional (2021), más de 5500 víctimas de violencia estatal, incluyendo más de 2200 civiles lesionados –con al menos 340 víctimas de traumas oculares–, al menos 1100 casos de tortura y más de 70 casos de violencia sexual. La pandemia de Covid-19 y las consecuentes cuarentenas lograron la reducción, en la escala de las protestas, que la “Nueva Agenda Social” propuesta por el gobierno no pudo. Es decir, la pandemia representó una “crisis de la crisis”, un acontecimiento que interrumpió el flujo de las fuerzas políticas.

Es en este contexto que podemos comprender las proyecciones de [Delight Lab](#), un estudio de diseño lumínico liderado por los hermanos Andrea y Octavio Gana que ha combinado sus proyectos comerciales de *videomapping* y diseño audiovisual con proyectos de “activismo lumínico” durante el Estallido Social. Delight Lab realizó una serie de proyecciones de mensajes como “*Chile despertó*”, “*no estamos en guerra, estamos unidos*” (en respuesta al presidente Piñeros, quien afirmó que la nación estaba en guerra contra unas bandas criminales), “*esto también pasará*”, “*que sus rostros cubran el horizonte*” (un verso de Raúl Zúrita) y “*destruir en nuestro corazón la lógica del sistema*” (un poema de José Ángel Cuevas). Estos mensajes, a veces acompañados de imágenes, fueron proyectados en varios lugares de Santiago, como la fachada de la icónica Torre Telefónica en la Plaza Baquedano, uno de los epicentros de las protestas. Estas proyecciones no son denuncias o revelaciones de hechos desconocidos por la población civil. Más bien,

debemos comprenderlas como catalizadores de afectos, energizadores de las protestas, que, apelando a la relación constitutiva entre afecto y agencia, buscaban mantener e, incluso, aumentar el ímpetu del disenso. Pero además, gracias a su realización incluso después del fin del estallido y la circulación de imágenes de las proyecciones a través de las redes sociales digitales y exposiciones artísticas virtuales, estos mensajes han contribuido a mantener encendida la llama de la protesta allende de su debilitamiento durante la pandemia, convirtiéndose en vectores afectivos del disenso.

En la misma luz podemos ver las acciones del colectivo **Pésimo Servicio** en la ciudad de Valparaíso, cuyos miembros, provenientes del diseño gráfico, las artes visuales y la fotografía, se agruparon espontáneamente en respuesta a la coyuntura del Estallido Social.² Sus intervenciones en el contexto del estallido van desde proyecciones en edificios, pancartas y afiches, hasta la performatividad de su participación en las marchas. Su simplificación gráfica de la bandera de Chile, en la que la palabra “mata” aparece dentro de una bandera desprovista de color, se convirtió en una imagen recurrente durante las protestas en Valparaíso, en donde circuló en la forma de afiches, pancartas, volantes y, como vemos en la imagen abajo, intervenciones urbanas a gran escala. Reminiscentes de las acciones del colectivo CADA durante la dictadura de Augusto Pinochet, las intervenciones de Pésimo Servicio avivaron las protestas, insuflándole energía a la resistencia, una energía que, en Valparaíso especialmente, sigue estando presente. Como en el caso de Delight Lab, la difusión de imágenes de estas intervenciones por las redes sociales digitales ha contribuido a que se mantenga en circulación la energía afectiva que el estallido generó.

² El colectivo está constituido por lxs artistas Camila Fuenzalida, Danila Ilabaca, Gabriel Vilches, Iñaki de Rementería, Pablo Suazo, Paula López-Droguett y Rodolfo Muñoz.



Pésimo Servicio, *Chile mata*. Valparaíso, 2019. Cortesía del colectivo.

También en Valparaíso, el artista [Danny Reveco](#) ha realizado varias intervenciones en el contexto de la crisis en Chile. Reveco, quien siempre usa una máscara cuando está en público, es conocido en Valparaíso y Chile tanto por sus murales como por su obra artística multimedia. En el vídeo-performance [Nadie ni nada está olvidadx](#) (2021), vemos al artista recolectando alimentos no perecederos para luego llevarlos a algunos de los más de 2500 líderes sociales que fueron detenidos durante el Estallido Social. En otro vídeo-performance, [Contagio](#) (2021), presentado como un “challenge” a la manera de los retos que se han viralizado en plataformas como TikTok, Reveco se traga, pedazo a pedazo, una impresión fotográfica de un enmascarado presidente Piñero, en un acto de antropofagia simbólica. En la puesta visual [Imagen higienista](#) (2020), Reveco intervino digitalmente una fotografía de inicios del siglo XX que muestra al entonces intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, junto con otros oficiales del gobierno, parados en la colina Huelén, la cual Mackenna planeaba convertir en un parque de estilo parisino, que no solo sería un “pulmón verde” en el centro de la ciudad, sino que también serviría para separar a la élite capitalina de los

campesinos e indígenas que llegaban a la ciudad, a quienes el intendente tildaba públicamente de “sucios”. En la imagen, Reveco le colocó tapabocas a Mackenna y sus acompañantes, e intervino la cima de la colina con algunas de las frases y eslóganes usadas por los protestantes durante el Estallido Social, vinculando genealógicamente las discriminaciones y exclusiones del pasado con las del presente. La imagen circula en la cuenta Instagram del artista, en donde su audiencia ha sido considerable.



Danny Reveco, *Imagen higienista*, 2020. Cortesía del artista.

Quizás los trabajos de [Voluspa Jarpa](#) en el contexto del Estallido Social sean los que mejor ilustran la capacidad del arte de mantener viva la energía de la resistencia civil. Jarpa realizó [Blindness Archives](#) (2020) en respuesta a las heridas de ojo sufridas por muchxs manifestantes a manos de la policía durante el

estallido. La obra consiste en una serie de trabajos multimedia que documentan estos hechos violentos. La serie incluye una pieza colaborativa en la que la artista, en medio de la pandemia y en el contexto de la exposición virtual internacional *Al Aire, Libre* (curaduría de [Tiago de Abreu Pinto](#)), les envió una vela a varias personas alrededor del mundo. Cada una de las velas contenía un balón como los que disparan las armas de los policías antimotines y tenía impresa una palabra de una frase tomada de *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago: “Creo que nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que no ven, ciegos que, viendo, no ven”. Jarpa le pidió a lxs receptorxs de las velas que las quemaran, grabaran en audio o vídeo el momento en que cae el balón y le enviaran las grabaciones. Con estas, la artista creó un vídeo documentando el proceso. De esta manera, Jarpa propició la realización de pequeños rituales privados que crean un vínculo empático con las víctimas de la violencia policial, energía afectiva que es acumulada y puesta en circulación públicamente a través del vídeo.

En *Sindemia* (2022), Jarpa aborda la confluencia de la pandemia y el Estallido Social que, en su perspectiva, fue experimentado como “una oscilación entre la energía erótica del cambio –sumado al sentimiento de reunión colectiva– y la energía tanática de la represión de un poder oficial asustado por el tamaño del descontento y la cohesión de la población” (Jarpa, 2022 - recuperado de su página web). Jarpa resalta que, aunque la pandemia, con sus cuarentenas y restricciones, efectivamente interrumpió la protesta en las calles, no terminó con el descontento social. Más bien, este “entró en un estado latente de protesta permanente”.³ *Sindemia*, creada con la colaboración de personas de distintas disciplinas, realiza una “activación performativa” (Hermosilla, 2021) del archivo visual y testimonial de la protesta, un cuestionamiento y reencuadre de este en función de comprender detalladamente sus distintos factores y revelar las operaciones represivas del poder. De esta manera, la obra revive el espíritu de la protesta, en un gesto “anti-tachadura” que resiste los intentos de suprimir el descontento colectivo.

³ Jarpa, en comunicación personal (2022).



Voluspa Jarpa, *Sindemia* (detalle). Santiago de Chile, 2022. Cortesía de la artista.

Al revivir y poner en circulación la empatía hacia las víctimas de la violencia estatal y el sentimiento de descontento que motivó las protestas, ambas obras activan la memoria afectiva del Estallido Social. Ambas sugieren que, antes que ser el resultado de un proceso reflexivo detallado, el descontento social que motivó el estallido es una “estructura de sentimiento”, entendida aquí como una fuerza afectiva emergente generalizada que responde a las circunstancias de desventaja social y política en la que se encuentran muchxs ciudadnxs. Ambas obras activan esta estructura afectiva, en cuanto “pensamiento-sentido” de la coyuntura social en Chile.⁴ Esta activación afectiva es un aspecto crucial de la intervención realizada por ambas obras, a la vez que sintetiza de manera paradigmática la dinámica de las intervenciones afectivas realizadas por Delight Lab, Pésimo Servicio, Danny Reveco y otrxs artistas en el contexto del Estallido Social.

En contraste con la situación en Chile, el Paro Nacional de 2021 en Colombia tomó fuerza a raíz de la pandemia. Su desencadenante fue el anuncio realizado por el gobierno del presidente Iván Duque, en plena pandemia, de una reforma tributaria que gravaba desproporcionadamente a las clases bajas y medias, a la vez que mantenía los beneficios tributarios de los empresarios. Estas protestas

⁴ Traducción propia del término “felt-thought”. Véase: Williams (1978: 132).

revivieron los reclamos del Paro Nacional de 2019-2020, que estalló en respuesta a las políticas económicas, sociales y ambientales del gobierno, incluyendo el intento de este de deshacer el acuerdo de paz de 2016 con la guerrilla de las FARC [Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia] y el homicidio de líderes sociales y ambientales. Ante este panorama, la propuesta de una reforma tributaria en medio de la incertidumbre y el hambre causados por la pandemia y la displicencia del Estado resultó ser la gota que colmó el vaso de la paciencia del pueblo colombiano. Como en Chile, la respuesta del gobierno fue enviar la fuerza pública a enfrentar las protestas, resultando, según cifras de *Human Rights Watch*, en 65 civiles muertos, 1062 civiles heridos –con al menos 103 víctimas de lesiones oculares– y 24 casos de violencia sexual.

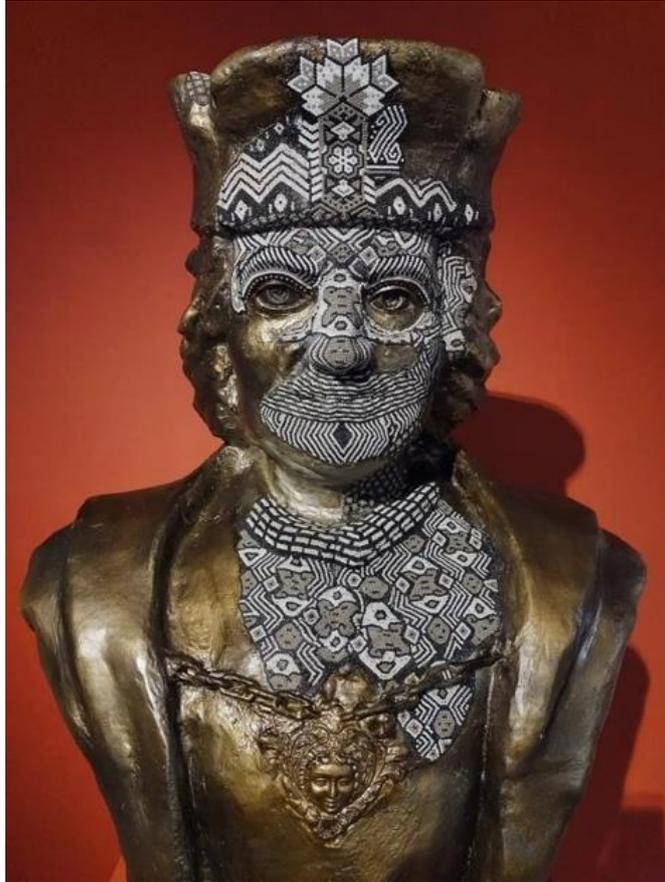
Es en este contexto que debemos interpretar intervenciones como el proyecto Streetdente, que nació durante la pandemia y agrupó a 40 artistas, la mayoría de ellxs graffiterxs.⁵ El objetivo del proyecto fue tomarse las calles de Bogotá como espacio de expresión, pues la cuarentena había imposibilitado el ejercicio del arte en las propias calles. Para lograr este propósito, lxs artistas participantes recurrieron a la proyección de imágenes sobre diversos muros de la ciudad. La primera serie de proyecciones se realizó retomando como motivo simbólico el trapo rojo que muchas personas colocaron en las ventanas y puertas de sus casas para indicar que estaban pasando hambre. Las imágenes, que fueron acompañadas con música y también circularon por las redes sociales, buscaban llamar la atención sobre la crisis humanitaria producida tanto por la pandemia como por la displicente actitud del gobierno con las personas en condición de precariedad, cuyas circunstancias fueron agravadas por una de las cuarentenas más draconianas del mundo durante la pandemia. Las proyecciones, realizadas en 2020, contribuyeron a la amplificación del malestar social que venía ebullendo desde el Paro Nacional de 2019 y que estalló en el paro de 2021, en cuanto energía afectiva que ha movilizado la protesta civil en el país.

⁵ En Yepes (2023), desarrollo la temática del arte urbano y callejero realizado en el contexto de la pandemia y el Paro Nacional en Colombia.



Streetdente, *Toquen cumbia*, 2020. Cortesía del colectivo.

Artistas de reconocida trayectoria como [Carlos Castro Arias](#) y [Fernando Pertuz](#) también realizaron obras que intervinieron en el contexto de la crisis en Colombia. Durante el Paro Nacional de 2021, varias estatuas de los conquistadores y próceres de la nación en Bogotá, Cali y otras ciudades fueron derrumbadas por jóvenes pertenecientes al Movimiento de Autoridades Indígenas del Sur Occidente, en un gesto de rechazo de la colonización y la violencia contra los pueblos indígenas (Yepes Muñoz, 2023). Carlos Castro se remite a estos hechos a través de su serie *Los padres ausentes* (2021), que incluye bustos de la Reina Isabel, Cristóbal Colón y del fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada. Los bustos fueron cubiertos con cuentas organizadas en elaborados diseños geométricos, una práctica de la cultura Inga. Si el trabajo de Jarpa activa el archivo, estas obras, que han sido exhibidas en museos y galerías de países como Colombia y Estados Unidos, activan la historia, al sugerir que esta no se encuentra finalizada sino en disputa y reivindicar las culturas originarias sobre el legado histórico europeo, en un potente gesto decolonial que apunta a una reconstitución de la narrativa histórica e identitaria local.



Carlos Castro Arias, *Los padres ausentes* (detalle), 2021. Cortesía del artista.

Por su parte, Fernando Pertuz, reconocido por su trayectoria en el arte de acción, realizó en 2022 la serie *En juicio*. Esta incluye la instalación multimedia *Los hijueputas*, en la que las imágenes fotográficas de varios expresidentes están acompañadas de textos que enlistan algunos de los crímenes y abusos que les son atribuidos. Además, cada expresidente tiene un parlante en el lugar de su boca que emite una risa estridente, y la sumatoria de risas asalta la sensibilidad del espectador. La serie también incluye cuatro vídeo-performances en los que el artista denuncia al Estado colombiano por las violaciones a los derechos humanos, la corrupción, la violencia, las manipulaciones y la inacción ante la crisis social que la pandemia exacerbó. En cada obra de la serie, el espectador puede votar si los gobernantes señalados son culpables o inocentes de las acusaciones que le hace Pertuz. Gracias a su difusión a través del sitio web del artista, la serie, ayudada por el reconocimiento que tiene Pertuz en el medio colombiano como artista político, tiene al menos el potencial de alcanzar audiencias amplias. En su conjunto, estas

obras constituyen un vector de difusión del sentimiento de inconformidad de una buena parte de la población civil hacia sus gobernantes y las instituciones de ejercicio del poder.



Fernando Pertuz, *Los hijueputas* (detalle), 2021. Cortesía del artista.

En Brasil, la crisis social tuvo unas circunstancias distintas a las de Chile y Colombia. Allí, la crisis no estuvo motivada por una inconformidad social generalizada y multifacética, sino por la nefasta administración de la pandemia por parte del gobierno de Jair Bolsonaro. Siguiendo la línea dictada desde los Estados Unidos por el presidente Donald Trump, el presidente Bolsonaro intentó minimizar la amenaza del virus: desaconsejó el uso de mascarillas, se negó durante meses a decretar la cuarentena, alentó las reuniones masivas de sus partidarios, insistió públicamente en la ineficacia de las vacunas, y recomendó, en televisión nacional, el uso de medicamentos sin ningún respaldo científico, como la hidroxiclороquina. Cuando finalmente se decidió a comprar vacunas, lo hizo pagando excesivamente por una vacuna no aprobada, en un contrato que luego su gobierno debió cancelar por sospechas de soborno. Estas acciones e inacciones llevaron a que el senado de Brasil conformara la Comisión Parlamentaria de Investigación de la Pandemia, la cual presentó en octubre de 2021 un informe que

acusa a Bolsonaro de “crímenes contra la humanidad” por su negacionismo durante la crisis de salud (Gómez Saraiva, 2022).

Las manifestaciones en contra de Bolsonaro y su gobierno no se hicieron esperar. Si bien estas no resultaron en un estallido social de grandes proporciones, sí lograron minar el capital político del presidente. Varios artistas sumaron su trabajo estético a las protestas. Destaca el trabajo de otro colectivo de proyectistas, *Projetemos* (creado por VJ Mozart, VJ Spencer y Bruna Rosa), cuyos miembros se definen como una “red mundial de proyeccionistas libres”, quienes lleva varios años usando los muros de São Paulo y otras ciudades como escenarios de “performances visuales urbanos”, muchos de ellos críticos del gobierno de Jair Bolsonaro (Schiavinatto, 2020). La proyección de mensajes como *Ficar em casa é um ato político* (2020) interviene en un contexto donde las medidas sanitarias y la preocupación del estado por la salud de la población se destacaron por su negligencia y desdén. Si bien en un principio las proyecciones de *Projetemos* –una diaria por más de 100 días– duraron varias horas, cuando los integrantes del grupo se percataron de que las imágenes de las proyecciones que publicaban en las redes sociales tenían una audiencia mucho mayor a aquella compuesta por quienes veían las proyecciones desde la calle, sumado al riesgo que implica proyectar de manera clandestina (en Brasil es ilegal proyectar imágenes sobre propiedad privada), optaron por realizar proyecciones cortas, con una duración apenas lo suficientemente como para registrarlas fotográficamente.⁶ Pero además, el carácter de red de su actividad, su oferta de guías didácticas para realizar proyecciones de bajo costo y su constante colaboración con otros artistas, han resultado en la expansión de su enfoque crítico allende de la crisis en Brasil.

⁶ Según Mozart y Spencer, en comunicación personal.



Projetemos, *Mutações*. São Paulo, 2021. Cortesía del colectivo.

En la misma dirección, aunque sin el radicalismo político de Projetemos, van los trabajos de [Marilia Scarabello](#), una artista que vive y trabaja en la ciudad de Jiundáí. Durante la pandemia, Scarabello realizó la obra *Sem título (Brasil)* (2020-21), que consiste en una serie de fotografías de una barra de jabón marcada con la palabra “Brasil” que había comprado en la farmacia local, retratada en distintos momentos de su uso. Scarabello comenzó a realizar la obra en marzo de 2020, al inicio de la cuarentena en el estado de São Paulo. Cada mañana, la artista se lavó la cara con la barra, para luego registrarla en una foto. La obra terminó con la disolución de la barra en 2021, completando así un proceso que actúa, a través de su registro fotográfico, como “una metáfora de la degradación de la nación y el territorio brasileiro, una degradación que se ha acelerado en el contexto de la pandemia”.⁷ Scarabello ha participado con esta obra en varias exposiciones, incluyendo el *Covid Art Museum*, una de las primeras exhibiciones virtuales internacionales de arte durante la pandemia, donde tuvo bastante visibilidad.

⁷ Scarabello, en comunicación personal (2022).



Marília Scarabello, *Sem título (Brasil)* (detalle), 2020-21. Cortesía de la artista.

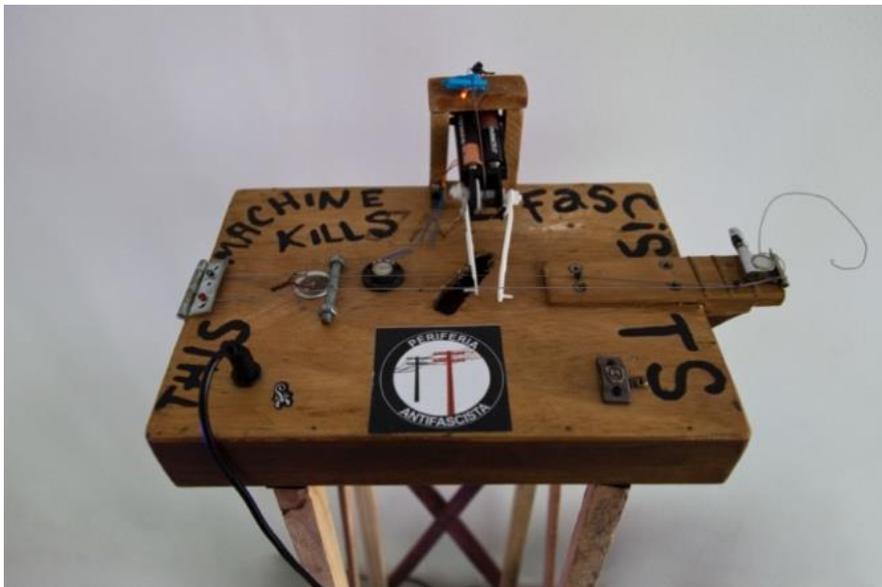
Varios trabajos recientes de Scarabello intervienen o referencian la bandera de Brasil. En *Bandeira [fragmento 1]* (2020-21), dos mil manillas blancas de tela impresas con las palabras *Ninguém vai tombar nossa bandeira* fueron instaladas en el Centro Cultural da Diversidade, en São Paulo, como parte de la muestra colectiva *Ninguém vai tombar nossa bandeira*, curada por Julia Lima. Los transeúntes podían tomar una de las manillas y llevarlas consigo ajustadas a sus muñecas. La artista repitió esta estrategia en *Bandeira [fragmento 2]* (2022), en esta ocasión con quince mil manillas impresas con las palabras *Não se esqueça que eu venho do Brasil* e instaladas en la rampa de acceso del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, como parte de la exhibición colectiva *Território Vento*, curada por Felipe Moraes. Ambas obras buscan la reapropiación simbólica de la bandera y la identidad nacional brasilera, gesto que puede ser visto como una forma de contrarrestar la manipulación del discurso nacionalista durante el gobierno de

Bolsonaro, así como una manera de fomentar el compromiso con los connacionales y el territorio brasileiro en un momento de crisis.

Aún cuando no se hubiera dado allí un estallido social o paro nacional, algunas intervenciones en Brasil trascienden el contexto de la gestión gubernamental de la pandemia. En la ciudad de Contagem, en las afueras de Belo Horizonte, el artista [Desali](#), cuyo trabajo transita entre el arte comunitario, el arte-acción, el arte callejero y la obra multimedia, ha venido desarrollando [Aliança Periférica Nacional](#) (APN, 2020-presente), un proyecto comunitario inspirado en la figura de Carlos Lamarca, un capitán del ejército brasileiro que desertó al iniciarse la dictadura en 1964, para participar en la resistencia armada en contra de la misma. Sus acciones de guerrilla en el sur del estado de São Paulo son tomadas por Desali como modelo para el desarrollo de APN con habitantes de Barrio Nacional, en la periferia de Contagem. Según Desali, APN es “una especie de escuela urbana de guerrilla en el formato de galería abierta en la que se aprenden los principios de la intervención y acción directa, solo que en la forma del arte urbano”.⁸

Los participantes de APN, que incluye tanto adultxs como niñxs, toman materiales de desecho y los transforman en esculturas e imágenes, o “materiales de memoria”, que luego instalan tanto en el espacio público como en espacios institucionales. Para uno de sus trabajos, tomaron aceite de cocina desechado y lo transformaron en jabón, material que luego moldearon en la forma de armas. En otra acción, [Lamarca Coletas: Eco guerrilha](#) (2021), colocaron afiches que contienen el rostro de Lamarca y el mensaje que le da nombre a la acción, a la vez que limpiaron los espacios públicos de la comunidad al recolectar los materiales de desperdicio, los cuales fueron transformados en una serie de objetos e imágenes alusivas a la lucha guerrillera contra la dictadura y fueron exhibidos en espacios como la Galería Athena de Río de Janeiro. Estas acciones trazan un paralelo entre la situación de Brasil durante los años de la dictadura y la crisis de la pandemia durante el gobierno de Bolsonaro, avivando la llama de la resistencia en los sectores populares en los que se desarrollan. Además, acercan a sectores periféricos como la comunidad de Barrio Nacional a los centros del arte, subvirtiendo de esta manera los sistemas de exclusión sociocultural que, en Brasil como en otros países de América Latina, han sido particularmente insidiosos.

⁸ Desali, en comunicación personal (2022).



Aliança Periférica Nacional, instalación de armas moldeadas a partir de aceite de cocina y de una “máquina antifascista” construida con materiales encontrados, ambas 2021. Cortesía del artista.

Estas obras, y otras como ellas realizadas en Brasil durante la pandemia, ejemplifican la capacidad del arte de intervenir en contextos de crisis, en donde el discurso político de ultraderecha ha pretendido controlar el imaginario político colectivo. Obras como estas logran, aun cuando sea de manera sutil, abrir o profundizar las grietas en dicho discurso, contribuyendo a la protesta civil a través de su capacidad de denunciar, convocar y crear comunidad, así como abriendo

espacios de experiencia y acción en los que el disenso se manifiesta como posibilidad real.

En conjunto, las prácticas artísticas que hemos revisado aquí demuestran la capacidad del arte de intervenir en contextos de crisis multiestructural, al denunciar los excesos y las inacciones del poder, mantener viva la estructura afectiva del disenso y contribuir a su circulación y amplificación, desarticular los discursos del poder y su deslegitimación de la protesta civil, reconstituir las narrativas culturales, identitarias e históricas, y constituir comunidades de resistencia. Su intervención estética en los contextos de crisis deriva de su capacidad de crear, transmitir y movilizar afectos capaces de interrumpir los discursos, circuitos y estructuras afectivas del poder dominante, así como de articular afectivamente las fuerzas colectivas del disenso. Al encuadrar esta producción afectiva en el discurso y las prácticas de la protesta y la resistencia civil, contribuyen a la desarticulación y transformación de la gubernamentalidad contemporánea, allí donde su desprecio por el bienestar y la vida de muchxs ha confluído con el acontecimiento del virus.

Referencias

Amnistía Internacional. (15 de octubre de 2021). *Informe jurídico. Responsabilidad penal por omisión de los mandos con ocasión de los crímenes cometidos durante el estallido social*. <https://www.amnesty.org/es/documents/amr22/4851/2021/es/>

Hall, S. (2014). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca y Editorial Enviación.

Labarca, D.; Quezada, J. A. y Faúndez, G. (20 de octubre de 2019). Las claves de una crisis que parece no acabar. *La Tercera*. Santiago de Chile, Chile. <https://www.latercera.com/politica/noticia/las-claves-una-crisis-no-parece-acabar/870681/>

Gómez Saraiva, M. (2022). La pandemia y el gobierno de Jair Bolsonaro en Brasil: politización, negligencia y pérdida de vidas. En: Gratiús, S.; Navarro, C. y Molina, I. (eds.), *Lecciones internacionales, regionales, nacionales y locales de la pandemia COVID-19. Tomo III: una perspectiva desde la Ciencia Política y las Relaciones Internacionales*, pp. 177-189. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.



Gregg, M. y Seigworth, G. (2010). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.

Hermosilla, D. (13 de abril de 2021). Voluspa Jarpa y el archivo performativo en dos actos. *D21 - Proyectos de Arte*. Santiago de Chile, Chile. <https://www.d21virtual.cl/2021/04/13/voluspa-jarpa-y-el-archivo-performativo-en-dos-actos/>

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schiavinatto, I. (2020). No urgente agora: algumas figurações de Covid-19. *Artefacto Visual*, vol. 5, núm. 9, pp. 112-121. España. https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_e653641428f147f29561f7589c28025d.pdf

Williams, R. (1978). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Londres: Chatto & Windus.

Williams, R. (1960). *Cultura and society: 1780-1950*. Nueva York: Columbia University Press.

Yepes Muñoz, R. D. (2023). Pandemia, arte y sentidos de vida. Reflexiones desde Colombia. *El Ornitorrinco Tachado*, núm. 17, pp. 1-15. Toluca: Universidad del Estado de México. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i17.18802>

Sobre el autor

RUBÉN DARÍO YEPES MUÑOZ es Doctor y Magíster en Estudios Visuales y Culturales por la Universidad de Rochester (Estados Unidos), y Magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Es profesor asistente de Historia del Arte en Georgia College & State University (Estados Unidos). Sus áreas de investigación y docencia incluyen la historia y la teoría del arte y el cine



(con énfasis en el contexto colombiano y latinoamericano), los estudios visuales y los estudios culturales. Ganador de un *Faculty Research Grant* para investigación en América Latina (GCSU, 2022). Ganador del *Premio Nacional de Ensayo Sobre Arte en Colombia* (IDARTES, 2017). Becario del *Mellon/American Council of Learned Societies* (2016), del *Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura* (2014) y de *Fulbright Colombia* (2012). Es autor de los libros *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012), *María José Arjona. Lo que puede un cuerpo* (2015), y *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo* (2018), además de diversos artículos y capítulos de libro publicados en Argentina, Canadá, Colombia, Estados Unidos y México.