

El “Festival de la arcilla” como práctica ciudadana activista del departamento del Huila

The “Clay Festival” as a Citizen Activist Practice in Huila Department



 JAIME RUIZ SOLÓRZANO
Universidad Surcolombiana, Colombia
jairuso@usco.edu.co

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

vol. 6, núm. 2, 2024
Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
ISSN-E: 2665-6728
designio@sanmateo.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v6i2.1054>

Resumen: El siguiente texto titulado “El ‘Festival de la arcilla’ como práctica ciudadana activista del departamento del Huila” hace parte de la continuación de un proyecto de investigación que busca establecer las relaciones entre las artes visuales y la violencia política. El propósito del escrito consiste en reflexionar sobre las experiencias que han tenido algunas comunidades para dinamizar las prácticas visuales correspondientes al activismo artístico ciudadano. Como situación problemática se busca indagar sobre los modos que tales activismos se visibilizan en el sur de nuestro país. Se trata de una investigación sobre el arte contemporáneo colombiano, fundamentada en los estudios sociales; por lo cual es un proyecto de carácter interdisciplinario. La metodología aplicada versa sobre consulta de documentos, realización de entrevistas y la revisión de fotografías. El escrito concluye que las prácticas ciudadanas activistas corresponden a otras maneras de implementar el activismo social o los movimientos que buscan contradecir los parámetros culturales establecidos. Tales prácticas involucran a las personas y grupos generalmente segregados o invisibilizados por medio de la activa participación; al tiempo, se centran en una serie de planeaciones, gestiones y acciones de tipo etnográfico, en el cual los proyectos planteados y las actividades formativas/ creativas se desenvuelven en, con y para grupos comunitarios. En suma, se puede decir que las prácticas ciudadanas activistas citadas lograron la organización comunitaria y crear arte con colectividades y en territorios por fuera de los marcos artísticos de visibilización departamental y nacional.

Palabras clave: estética relacional, arte contemporáneo, arte político, arte activista, prácticas ciudadanas activistas, artes vivas, esculturas vivas.

Abstract: The following text, titled “The ‘Clay Festival’ as a citizen activism practice in the department of Huila” is part of an ongoing research project that seeks to establish the relationships between visual arts and political violence. The

purpose of this paper is to reflect on the experiences of some communities, to energize visual practices aligned with citizen artistic activism. The research problem aims to explore the ways in which these activist practices are made visible in the southern region of our country. This investigation into contemporary Colombian art is grounded in social studies, making it an interdisciplinary project. The applied methodology focuses on document analysis, conducting interviews, and the review of photographs. The paper concludes that citizen activism practices represent alternative ways of implementing social activism or movements aimed at challenging established cultural norms. These practices actively engage marginalized or invisible individuals and groups, while focusing on a series of ethnographic planning, management, and actions in which the proposed projects and formative/creative activities take place with, for, and within community groups. In sum, it can be said that the cited citizen activism practices successfully achieved community organization and the creation of art with collectives and in territories beyond the departmental and national frameworks of artistic visibility.

Keywords: Relational aesthetics, contemporary art, political art, activist art, citizen activism practices, living arts, living sculptures.

Introducción

Si bien el arte activista tuvo su origen hace aproximadamente 55 años, como parte de la contestación social que buscaba mayores libertades, el involucramiento y la activa participación de los públicos; además, considerado un movimiento cultural con repercusiones planetarias; en el arte contemporáneo ha emergido como un componente del denominado activismo sociopolítico y como efecto de lo que, por ejemplo, Jacques Rancière (2011) denominaría el *malestar en la estética*. Por tanto, los artistas se dedican a disponer sus montajes artísticos en lugares propios que permitan las “miradas en común”; a su vez, propician nuevos sentires y la constitución de subjetividades políticas, implicadas en procesos formativos/creativos. En términos de Rancière: “que el espacio del arte organice la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera” (p. 72).

Es así como las prácticas del arte se activan para pronunciarse sobre problemáticas o intereses económicos, sociales y culturales, ampliamente sentidos por colectividades específicas. En este tipo de prácticas los artistas se convierten en dinamizadores y tramitan las condiciones para que los proyectos sean posibles; a la par, buscan producir cambios que superan la producción de objetos y eventos artísticos convencionales, mientras operan en ámbitos públicos y se distancian del mundo canonizado del arte.

De acuerdo con Boris Groys (2016) “en nuestro mundo contemporáneo, solo el arte indica la posibilidad de revolución como cambio radical más allá del horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales” (p. 68). De esta manera las experiencias estéticas/artísticas/comunitarias del arte activista se han convertido en estrategias de señalamiento, enunciación de posiciones críticas, motivadores de reflexiones y reflexividades y/o dinamizador de acciones reivindicativas, cuando son orientadas al reposicionamiento social. Por lo anterior, es posible inquirir ¿Cuáles son algunos de los presupuestos conceptuales que pueden sustentar las prácticas activistas ciudadanas?, ¿cuáles son los antecedentes más significativos de tales prácticas?, ¿cuáles son las particularidades más notorias del *Festival de la arcilla* (FA), como un ejemplo de una práctica ciudadana activista?

Para ello, inicialmente se explican algunos de los enunciados conceptuales que sustentan las prácticas ciudadanas activistas. A continuación, se describe de manera sintética una serie de antecedentes significativos sobre el tópico enunciado; posteriormente, se enuncia el FA como una muestra reciente de una práctica ciudadana activista.

Algunos de los presupuestos conceptuales de las prácticas ciudadanas activistas

Bajo esta óptica, a nivel conceptual se asume que el arte actual posee “posibilidades relacionales” de carácter ciudadano, cuando amplía las interacciones humanas y su contexto social. Al tiempo viabiliza la producción de prácticas estéticas/artísticas autónomas, previstas como respuesta a las necesidades de expresión/comunicaciones particulares que fortalecen el autorreconocimiento y, generalmente, se encuentran desmarcadas o en contradicción con lo institucionalizado. Ante ello, Nicolas Bourriaud (2008) explica:

(...) el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo (...) más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. El término “intersticio” fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema. (pp. 14-16)

Lo anterior cobra mayor relevancia si consideramos que asistimos actualmente a cambios substanciales en el campo del arte, referenciado la herencia cultural del vanguardismo; modificaciones articuladas en dos dinámicas. De una parte, la liberación de las normas de creación y la expansión de todas las posibilidades de *expresión* y de *construcción*. De otro lado, la permanente *ampliación del concepto de arte*, abarcando prácticas o poéticas visuales anteriormente descalificadas; incluyendo las posibilidades ofrecidas por las culturas tradicionales, las populares, las pragmáticas urbanas y las nuevas tecnologías (Schusterman, 2002). Ambas cuentan con todas sus particiones estéticas y sus alcances político/culturales; por lo cual, “Cada vez mayores fragmentos de la realidad se convierten en materia prima para la producción en material de partida para imágenes, relaciones, transformaciones” (Sloterdijk, 2010, p. 3).

De ahí que el arte político representa y presenta tales dimensiones a través de diversos medios, objetos, cuerpos y dispositivos artísticos; además de plantear las reflexiones y los argumentos críticos que surgen de los eventos históricos y culturales, las problemáticas y los acontecimientos actuales, los ideales y las aspiraciones de las comunidades o de los creadores; así como de las paradojas producidas en el ámbito específico del campo artístico.

También es posible decir que existe una trayectoria consolidada del arte político, que se puede identificar la trayectoria de sus expresiones a través del tiempo en cualquier contexto sociocultural; pero teniendo presente que el arte, como práctica teórica-creativa crítica, no tiene el poder de incidir de manera definitiva en la transformación de las llamadas contradicciones sociales. Por consiguiente, el arte netamente político solamente emite una opinión moral con un limitado efecto político, debido a su insoslayable debilidad.

Respecto al arte político, Hal Foster (2001) considera que existen dos posibilidades de contravenir el ámbito cultural. La primera, “lo cultural sería un lugar de contestación, tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en que tienen cabida todos los grupos sociales” (p. 86). Por lo cual el autor plantea que lo cultural sería “un lugar de conflicto y la estrategia a seguir sería una resistencia (...) aquí y ahora al código hegemónico de las representaciones culturales y los regímenes sociales” (p. 86); es decir, se trataría de un arte contestario y alejado de los circuitos habituales de la creación, la exhibición y la circulación del arte.

En la segunda, Foster arguye que lo cultural se encuentra inmerso en un sistema total que copta toda posición alternativa a lo dado, en el sentido que lo cultural no solo se encuentra:

(...) “comodificado” (...), sino que lo económico se ha convertido en el lugar principal de la ‘producción simbólica’ (...) El capital, pues, ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. (p. 86)

De acuerdo con esta explicación cualquier práctica con contenidos de arte político/cultural, queda desmantelada y subsumida en la reproducción económica, tanto dentro como fuera de los ámbitos conocidos del mundo de arte. No obstante, Foster permite avizorar una salida, al anunciar:

[Lo] que se necesita, entonces, es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital su capacidad omnívora de beneficiarse y de descodificar sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro. (p. 87)

Jacques Rancière (2005) dice que la relación entre la política y el arte “consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (p. 15); esto se interpreta como realiza formas heterogéneas y gestos en espacios comunes. O sea, potenciar las diferentes relaciones que emergen entre las “formas materiales” y los “espacios simbólicos”; lo cual, “son tal vez las dos caras de una misma configuración original, ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad” (p. 15).

Por ello, se asumen estas afirmaciones como la explicación de la pervivencia de una serie de prácticas situadas en lugares específicos y dinamizada por distintas colectividades. No necesariamente interconectadas entre estas, de manera intencional o programática, como las vanguardistas; pero sí con particularidades que de alguna manera establecen dinámicas similares en sus propósitos, argumentaciones, prácticas, difusión y circulación, entre otras. Probablemente, dentro de esta lógica ciertos artistas o colectivos producen sus proyectos. Tal manera de producir arte se suele definir a priori con la denominación de *arte político/cultural*, refiriéndose a las figuraciones o formas creadas con la función de mantener el poder en una determinada sociedad o de un tipo de gobierno; así como las maneras expresivas de criticar o resistir sus valores y funcionamiento, o de manera utópica su transformación.

También existe la factibilidad de la producción de proyectos y obras artísticas que, aprovechando los intersticios o porosidades que permite la institucionalidad, lleven a cabo sus iniciativas para visibilizar problemáticas sentidas de carácter comunitario. En este sentido, López y Bermúdez (2018) mencionan:

(...) una exigencia habitual a las prácticas artísticas: hacer explícitos su vínculo y capacidad de intervención en las condiciones sociales en las que se inscriben. En unas situaciones tan pronunciadas de desigualdad, violencia e injusticia, las prácticas artísticas cobraron una dimensión cada vez más significativa más allá de sus aspectos formales. (p. 18)

Dentro de estos compromisos con los fenómenos sociales y los impactos que genera en los grupos humanos, Lucy R. Lippard (2001) diferencia el arte político del activista, en el momento de afirmar que mientras el primero tiende a preocuparse socialmente, el segundo es totalmente radical al lograr implicarse socialmente. En términos de Lippard: “La obra del primero es un comentario o un análisis, mientras que la producción del segundo trabaja dentro de su contexto, con su público” (p. 351). Al tiempo advierte que tanto los artistas políticos como los activistas suelen ser las mismas personas. En esencia, es posible colegir que es una manera de implementar las prácticas ciudadanas activistas, donde se conjugan las posiciones del arte político con el activista.

No obstante, las anteriores prácticas artísticas no son ajenas a las querellas propiciadas por la ruptura de los diques que legitimaban la tradicional posición del “arte por el arte”, para dar cabida a lo que Claire Bishop (2012) denomina el *giro ético*. Definido como:

(...) cuestiones de conciencia y obligación, de reconocimiento y respeto, de justicia y ley, que no hace mucho tiempo habrían sido descartadas como el residuo de un humanismo obsoleto, han vuelto a ocupar, si no el centro del escenario, al menos algo bastante cercano a él. (Peter Dews, 2002, como se citó en Bishop, 2012, p. 25)

En esos términos, en las prácticas artísticas el *giro ético* es entendido como los procedimientos de trabajo e intencionalidad. Según Bishop, las objeciones antepuestas a las prácticas relacionales, al arte político/cultural, o al activismo artístico, son:

La aspiración es siempre ir más allá del arte, pero nunca al punto de comparación con proyectos comparables en el ámbito social (...) el valor artístico de los proyectos participativos se resuelve recurriendo a criterios éticos (...) énfasis en el proceso por encima del producto– o, tal vez más precisamente, en el proceso como producto –(...) La colaboración consensual es el valor de la creatividad se sitúa por encima de la maestría artística y el individualismo (...) se desarrolla en el ámbito de la educación artística y de los eventos vecinales. (pp. 19-21)

Aunque Bishop reconoce la validez de la existencia de un referente ético, cuando ratifica que “Esto no quiere decir que la ética no sea importante en una obra de arte, ni irrelevante para la política, sólo que no siempre tiene que anunciarse y representarse de una manera tan directa y pura” (p. 26). A continuación, le da un giro a la tuerca para volver al solipsismo artístico y el formato tradicionalista al afirmar:

Si hay un marco ético (...) entonces se trata de una fidelidad lacaniana a la singularidad de cada proyecto, prestando atención a sus rupturas simbólicas y a las ideas y afectos que genera para los participantes y espectadores, en lugar de someterse a la presión social de un tribunal precordado. (p. 26)

Como ya se ha mencionado, estos cambios subsumidos en el arte político no son nuevos; en el devenir del arte pueden ser inscritos dentro de las concepciones y modos de hacer del arte activista, que proviene de la década de 1980. Con ello las prácticas artísticas actuales superaron el prurito por las esencias espirituales y del arte por el arte; la immaculada concepción de la creación artística; la excelencia del estilo y los refinamientos técnicos; la permanente innovación en lo formal/simbólico y la penetración cognoscitiva del objeto; las maneras de exhibir y los rituales de consagración en las galerías y museos; los posibles impactos en el mercado del arte y los públicos; así como los fenómenos que orbitan alrededor del culto a la personalidad del artista. De esta manera lo relevante ya no es el cúmulo de pulsiones, ideas y visiones personales del artista, sino los planteamientos colectivos y en pro de la ciudadanía. En esta dirección los artistas trabajan de manera mancomunada para alcanzar modificaciones en los ciudadanos, el ámbito cultural correspondiente y las eventuales repercusiones institucionales.

Con otros términos, el arte desde la década de 1980 se encamina a relacionarse con diversas prácticas disciplinares, a establecer interconexiones con diferentes campos humanísticos, a expandir los ámbitos de presentación e involucrar a los diversos públicos. Como afirma Hal Foster (1998) “el estatus del arte como signo social (se encuentra) entrelazado con otros signos en sistemas productores de valor, poder y prestigio. La estética situacional de este arte es su especial atención por el sitio, la orientación y la audiencia” (p. 100). A partir de lo anterior, Foster agrega:

El arte (...) más provocativo del presente se sitúa en tal cruce de instituciones de arte y economía política, de representaciones de la identidad sexual y la vida social. Es más, asume su propósito al estar allí, acecha estos discursos para descifrarlos y exponerlos o seducirlos y extraviarlos. La preocupación principal no son las propiedades tradicionales o modernistas del arte: aunque está alineado con la crítica de la institución del arte basada en las estrategias de presentación (...) también tiende a concebir su tema de manera diferente. utilizan muchas formas diferentes de producción y modos de tratamiento (...) y, sin embargo, se parecen en esto: cada una trata al público, espacio, representación social o lenguaje artístico en el que interviene como blanco y arma a la vez. (p. 99-100)

Al respecto Nina Felshin (2001) afirma que la correlación del activismo político, los movimientos sociales y el mundo del arte se afianzaron desde la década de 1990. Tal conjunción fue prevista por la autora como una “práctica cultural híbrida” que implica las contradicciones del ‘mundo real’ (...) en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como esta es representada desde el poder” (pp. 58-59). En esta dirección Felshin conceptualiza la “práctica cultural híbrida” como un “activismo artístico”, el cual posee cinco características identificadoras:

(...) es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que, en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar, se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de intervención temporal, performances o actividades basadas en la performance, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las técnicas de los medios de comunicación dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses y metro y material adicional insertado en periódicos con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales. Por último, se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. (p. 59)

Entonces, es posible decir que las prácticas artísticas se transmutaron en una suerte de activismo ciudadano que desborda lo establecido, en la medida que a nivel social son mayormente inclusivas; abarcan problemáticas sociopolíticas o culturales concretas; potencian a las personas y las comunidades para participar; activan sensibilidades y reflexiones críticas; por último, buscan establecer transformaciones culturales de comunidades específicas. Bajo las anteriores perspectivas conceptuales se pueden explicar los siguientes antecedentes y “El festival de la arcilla”.

Antecedentes significativos de las prácticas activistas ciudadanas

En el departamento del Huila^[1], en Colombia, se han destacado algunas prácticas que pueden catalogarse como activistas ciudadanas. Entre estas se encuentran proyectos, como el llevado a cabo por el gestor cultural Edwin Rodríguez, denominado “*Mil colores para mi pueblo*” (La Nación, 2014), como una práctica de activismo ciudadano en la población de Vegalarga, Neiva^[2]; una localidad que en su momento tenía acumuladas unas 25 tomas guerrilleras. En el proyecto la ciudadanía participó activamente entre el 12 y el 21 de diciembre del 2013.

Como productos resultantes las comunidades repararon las fachadas de sus viviendas, en cuyos muros aplicaron gamas de tonalidades vibrantes; crearon e instalaron materas con objetos reutilizados (botas, televisores, recipientes, cilindros-bombas, etc.); se reconciliaron y construyeron diálogos para un futuro más promisorio (La Nación, 2014, p. 1).

Posteriormente el proyecto fue implementado en Puerto Rey, Bolívar (200 casas pintadas); San Luis y Zipaquirá, Cundinamarca (490 viviendas intervenidas), y Algeciras, Huila; ámbito donde se pintaron 350 fachadas. En el municipio de Huila fue llevado a cabo en la inspección de El Paraíso. Como resultados notorios se restablecieron los lazos comunitarios de “Paraíso Nuevo” y “Paraíso Viejo”, que habían sido rotos por antiguas disputas territoriales e intereses vecinales, y por las secuelas de la guerra interna. Además, fue percibida la ampliación del turismo a raíz de la imagen renovada de los pueblos y el retorno de algunas familias que habían emigrado.

El mismo Edwin Rodríguez gestionó el proyecto llamado “*Memorias a Color-Una puerta hacia la reconciliación*” (Revista Arcadia, 2017). Se trató de un proceso de activismo artístico originado con la intencionalidad de generar diálogos y reflexiones entre las víctimas y los victimarios de la guerra interna de nuestro país, con el propósito de motivar la reconstrucción del tejido social colombiano. Sobre esta propuesta Silvia Juliana Suárez Páez (2017) menciona:

Con relatos, obras de teatro y material audiovisual cuyos protagonistas fueron quienes han sufrido el conflicto, se expuso la iniciativa, que buscará entrar en el fondo de los corazones tanto de víctimas como de desmovilizados para unirlos en un mensaje de reconciliación a través del arte. Eso fue precisamente lo que se vivió el jueves en la noche en la galería Herencia Verde, en donde se presentaron unos modelos de casas a escala, pintados por diferentes artistas que se sumaron a la causa en pro de contribuir a la transformación para quienes han padecido los horrores de la guerra.

Esta iniciativa se desarrolló en dos momentos. Inicialmente intervinieron los desmovilizados creando una serie de artefactos con formas de casa. Como soporte de las pinturas fueron empleadas una serie de casas de unos 25cm., fabricadas en fibropanel de densidad media (MDF, por sus siglas en inglés). Para tal efecto, algunos combatientes desmovilizados de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), Ejército de Liberación Nacional (ELN) y grupos paramilitares, crearon unas 300 casas, después de ser capacitados por el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). A continuación, participaron las comunidades y artistas solidarios con el proyecto. Respecto a las víctimas, después de participar en talleres pedagógicos y psicológicos, representaron sus vivencias y el dolor causado. En las piezas también escribieron una serie de textos en los cuales manifestaban consignas como “mejor pluma que plomo” o “anhelamos horizontes de reconciliación” (Suárez, 2017).

Durante el año 2017 en el departamento del Huila el proceso de creación se adelantó con las víctimas del conflicto armado en los municipios de Neiva, Garzón, Pitalito, La Plata y Algeciras. El montaje general fue realizado en el Museo de Arte Contemporáneo del Huila (MACH) con registros fotográficos de las actividades realizadas y las obras de algunas víctimas.

Respecto a los propósitos alcanzados “*Memorias a color*” se convirtió en un “catalizador del dolor que ha causado la guerra en la voz de quienes la vivieron, una garantía de no repetición y una reconciliación de la Colombia profunda” (El Nuevo Siglo, 2017). Es decir, se crearon espacios de encuentro a través de las actividades artísticas, que posibilitaron iniciar los procesos de reconciliación entre los perpetradores y las comunidades afectadas por la violencia política. Como se evidenció, se trató de articular una “reparación simbólica” por parte de los victimarios y de “perdón” por parte de las víctimas. Posteriormente, el proyecto se expandió al Huila, Caquetá, Cauca, Putumayo, Antioquia, Bolívar, Cundinamarca, Chocó y Arauca.

Un proceso de activismo artístico con participantes del conflicto fue la experiencia que realizó *Colectivo Artístico REVOLART* (2017) en un periodo vacacional, en el cual los estudiantes Arlex Mauricio Arcila y Anthony Ordoñez, del Programa de Educación Artística de la Universidad Surcolombiana. Ellos participaron en procesos de formación y creación con grupos de excombatientes en dos Zonas Veredales de Concentración, localizadas en los departamentos del Meta y Guaviare.

Esta experiencia de activismo fue orientada a apoyar la reinserción social; para ello, los estudiantes mencionados trabajaron con otros de diferentes universidades, participando de manera colectiva. En las zonas de concentración realizaron una serie de talleres de experimentación visual y de creación con técnicas del muralismo. El primero fue planeado como una especie de memorial de un miembro de las FARC, muerto en combate en la zona veredal de La Macarena, Meta; en cambio, el segundo contiene imágenes que reconocen y resignifican la riqueza natural y étnica de los territorios.

Un resultado de los talleres colaborativos fue el mural titulado “*Urias Rondón*” (2017), realizado por Mauricio Arcila, Anthony Ordoñez, la comunidad de excombatientes y un grupo de estudiantes de las universidades de Los Andes, Rosario, Javeriana y Nacional de Colombia, “que se encontraban allí, en ese momento y decidieron untarse un poco las manos” (comunicación personal, 2 y 4 de octubre de 2017). El otro mural fue titulado *Raíces* (2017), siendo plasmado en la zona veredal Jaime Pardo Leal, localizada en las colinas del Guaviare. Este mural fue realizado por Mauricio Arcila, excombatientes y estudiantes de la Universidad Industrial de Santander (UIS). El mural representa de manera fehaciente la abundante riqueza natural y las raíces étnico culturales de los llanos orientales de nuestro país.

Festival de la arcilla como ejemplo de una práctica ciudadana activista

“El festival de la arcilla” se originó en el municipio de Palermo, Huila, en el 2000, por iniciativa del escultor y docente Luis Hernando Rivera (comunicación personal, 8 de marzo de 2024), a partir de lo que denominará “Escuela de rocas ornamentales y sedimentarias”. Los primeros montajes se realizaron en un barrio aledaño con la activa participación de, al menos, 42 estudiantes de la Institución Educativa San Juan Bosco. Posteriormente, en el 2004 se presentó como una actividad institucional con la participación de los diversos grados. Pese a haberse iniciado como un ejercicio académico, el FA ha llegado a convertirse en un referente de la cultura municipal, alcanzando una trayectoria significativa desde el año de su creación hasta el 2023, cuando aconteció su décima tercera versión. De acuerdo con Nina Felshin (2001):

Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público. (p. 59)

El FA consiste en que los grupos locales y convocados cubren todo su cuerpo y los objetos que requieran con uno o varios tipos, texturas y colores de las variantes de arcilla, material que el municipio posee de manera abundante, de acuerdo con las temáticas de las convocatorias. Para ello, como requisito unificador los colectivos responsables de los montajes deben permanecer durante mínimo 20 minutos totalmente quietos ante los públicos de la población. En la última versión se permitió un número limitado de movimientos. Inicialmente los montajes se llevaban a cabo en un polideportivo cubierto, pero en las últimas versiones las presentaciones se han ubicado en distintas locaciones del municipio. Su carácter emblemático se debe a que los participantes presentan “esculturas vivas”, que podrían ser catalogadas como una forma de expresión particular de las llamadas *artes vivas* (*live art*), debido al “protagonismo del componente teatral y de la participación colectiva”, articulada como una práctica descentrada del “ecosistema estético habitual” (Cruz, 2012, p. 521).

Los montajes del FA suelen mostrar problemáticas sociales del orden nacional o el devenir de sus habitantes, junto con su entorno cultural. En lo concerniente, diez años después del primer montaje Luis Herrando Rivera consideraba:

(...) este año hubo una cosecha de imágenes escultóricas desde el punto de vista de la arcilla húmeda, donde se trabajaron temáticas sobre los animales y especialmente sobre la necesidad del cuidado y respeto de estos, con unas imágenes bastante figurativas y con mucho sentimiento. (La Nación, 2014)



Figura 1

Cultura de la arcilla en Palermo

Nota. Tomado de periódico La Nación (2014).

Inicialmente involucraba de manera masiva a los estudiantes de las distintas instituciones educativas. Al respecto el rector de la Institución Educativa San Juan Bosco, Héctor Egidio Trujillo, menciona:

Estamos muy satisfechos con la participación, fue un festival exitoso, porque tuvimos la participación de varias instituciones educativas de Palermo y por supuesto todos los estudiantes del San Juan Bosco. Tuvimos unas excelentes esculturas a nivel primaria, media y media técnica (...) En el evento central, que es el patio de las esculturas vivientes, participaron unos 400 estudiantes y esto nos deja muy satisfechos. (La Nación, 2014)



Figura 2

El secreto del río: el pescador y el Mohán (2023)

Nota. Colectivo Institución Educativa Promoción Social. Locación: desagüe eje ambiental, Palermo, Huila. Fotografía tomada por Daniela Ruiz Cerquera.

Hasta el año 2014 se celebró por última vez el FA con la masiva participación del estudiantado del municipio. Debido a las limitaciones presupuestales y porque la Institución Educativa San Juan Bosco cerró el énfasis formativo en la “técnica de manejo de rocas y calizas”, el evento fue acogido por la Alcaldía Municipal. Sin embargo, ocasionado por intereses politiqueros, la falta de educación artística y el desinterés por el desarrollo cultural de los administradores municipales; dejó de celebrarse durante cuatro años y se reanudó en el año 2019, como parte de la gestión de las Escuelas de Formación Artística. En el 2023 se volvió a convocar por iniciativa de la alcaldesa de turno, quien comisionó a la Fundación Papagayo para su puesta en escena.

Es decir, los gestores artísticos y la comunidad municipal interesada no permitieron que los logros y el reconocimiento cultural alcanzados por el FA se hundieran en la desidia administrativa, por lo cual asumieron un reclamo claramente político, como “lugar de contestación” y “resistencia” (Foster, 2001, p. 86). Al respecto Hal Foster (1998) explica:

Aquí, entonces, se podría distinguir entre un ‘arte político’ que, encerrado en un código retórico, reproduce representaciones ideológicas, y un ‘arte con una política’ que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y la efectividad material de la práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político relevante para nuestro presente. (p. 155)

En efecto, las dinámicas del FA se pueden comprender como el resultado de las demandas sociales del propio lugar y su función como una creación artística colectiva, articulada como una práctica del activismo político/cultural de carácter ciudadano.



Figura 3
Gabriel (2003)

Nota. Colectivo Institución Educativa Promoción Social. Locación: Colegio P.S., eje ambiental, Palermo, Huila. Fotografías tomadas por Daniela Ruiz Cerquera.

Las temáticas de la versión del año 2023 fueron variadas, oscilaron entre los mitos, leyendas y tradiciones culturales del Huila; las preocupaciones religiosas y la aspiración de justicia; las problemáticas ambientales y el exterminio de las especies naturales; la falta del reconocimiento de la identidad cultural y la riqueza natural, entre otras. Como afirma Bourriaud (2008):

(...) las obras de arte ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente... el artista habita las circunstancias que le ofrece el presente para transformar el contexto de su vida. (p. 12)

Lo anterior, en el sentido que los montajes en conjunto crean un encuentro social, definido por el involucramiento implícito en las obras con temáticas específicas, previstas con el cumplimiento de las “cinco características del activismo artístico” (Felshin, 2001, p. 59); en esta oportunidad, dinamizadas en un ámbito local.

Concerniente al primer tópico de las muestras arriba enunciadas, se hizo evidente con *“El secreto del río: el pescador y el Mohán”* (2023). Este montaje fue realizado de manera irónica en un desagüe de aguas negras, mostrando como metáfora la grave contaminación del río patrio y la pérdida de actividades tradicionales como la pesca y los cultivos propios; donde el Mohán como guardián mítico de las prácticas relacionadas con el agua aún se encuentra expectante.

Respecto a la segunda temática *Gabriel*(2023), como emblema del bíblico guerrero Arcángel Gabriel que desenvaina su espada por la defensa de la justicia, la paz y los designios divinos; sirvió como pretexto visual para aludir a las aspiraciones de paz que clama grandes capas de la población. Lo anterior, atravesado por la violencia política y económica que los dueños del país y de la guerra han impuesto tradicionalmente sobre los grupos sociales marginados y empobrecidos de los pueblos, los campos y las selvas, como un dispositivo de control social.

En cuanto al tercer asunto, *Día D* (2023) enseña el arrasamiento de la flora y la fauna de los territorios nacionales como efecto del uso de la caza indiscriminada, los pesticidas, los mega cultivos, o las distintas formas de minería, entre otros agentes de afectación. Paulatinamente, estos vienen deteriorando el medio ambiente y eliminando las posibilidades de existencia en la región del sur de Colombia.

Inherente a la cuarta materia, *El árbol... Al fin* (2023) se conecta con al anterior y el primer tema, en el sentido de aludir a la carencia del reconocimiento de la identidad cultural; al tiempo que realiza un llamado reflexivo y a asumir posiciones en defensa de la rica cultura ancestral y de los ecosistemas estratégicos del departamento del Huila.

Figura 4. *Día D* (2023). Nota. Colectivo Katarsis. Locación: cancha de arena, costado sur Colegio P.S., Palermo, Huila. Fotografías tomadas por Daniela Ruiz Cerquera.

De esta manera, en su devenir el FA se ha ido transformando en una práctica activista ciudadana con un fuerte sentido de pertenencia de los habitantes del municipio de Palermo, en el sentido que constituye una “paradoja fundadora”, como afirma Jacques Rancière (2013), al articular:

[Un] nuevo lugar del arte: por un lado, las obras que entran en él lo hacen como expresiones de la vida de su pueblo, pertenecientes de por sí al patrimonio del genio humano. Es por eso que (...) pueden hacer su aparición: su distribución ya no está regida por la distribución de los criterios académicos de la excelencia, sino por los aspectos de la libertad de un pueblo que se encarnan en ellas. (p. 43)

Teniendo en cuenta la trayectoria del FA, es posible decir que durante su transcurso se transformó de ser un ejercicio de una institución educativa a un evento que involucra a toda la comunidad del municipio y tiende a expandirse a nivel departamental. De igual manera, paulatinamente fue delimitando el número de participantes, con el fin de garantizar mayor calidad de las propuestas; al tiempo fueron ampliadas las temáticas con el fin de no delimitar los contenidos.

En la última versión del evento los grupos participantes seleccionaron las locaciones del municipio que más les convenían a los montajes (microcentro, plaza de mercado, eje ambiental con canales y desagües, avenidas, parques, arboledas, entre otros). Incluyen jornadas nocturnas y el uso de efectos de humo, aromas, sonoros y lumínicos, principalmente. Lo que aúna los montajes enunciados es que se presentan como:

Una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad (...) El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el “estar-junto” (...) [en] la elaboración colectiva del sentido. (Bourriaud, 2008, p. 14)

La esencia del evento reside en la transformación de las imágenes como medio de expresión/comunicación, que motivan a la reflexión y a brindar experiencias estéticas/artísticas. De acuerdo con Hal Foster (1998):

Este cambio en la práctica implica un cambio de posición: el artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes en lugar de un contemplador pasivo de la estética o un consumidor de lo espectacular. (p. 100)

De esta manera las llamadas “estatuas vivientes” se transfiguraron en portadoras de sensaciones. Estas buscaban impactar todos los sentidos e involucrar a los diversos públicos del municipio de Palermo.



Figura 4
Día D (2023)

Nota. Colectivo Katarsis. Locación: cancha de arena, costado sur Colegio P.S., Palermo, Huila. Fotografías tomadas por Daniela Ruiz Cerquera.

Conclusiones

Respecto a las prácticas artísticas de los antecedentes citados los ejercicios activistas comunitarios, corresponden a otras maneras de implementar el activismo social o los movimientos que buscan contradecir los parámetros culturales establecidos; diferenciándose en que recurren al arte como una manera de creación/socialización de problemáticas y temáticas comunes. Es aquí donde el tándem de las prácticas comunitarias activistas y la importancia de hacer manifiestas las necesidades más sentidas, como componentes que se complementan; permiten avizorar esta manera de hacer como un modo de expresión de los grupos sociales que aspiran a obtener logros organizativos o culturales, y/o en vías de alcanzar un mayor empoderamiento y visibilidad. Es decir, este tipo de activismo artístico conduce a implementar una serie de interacciones del orden comunitario, orientadas por auténticas y eficientes perspectivas para alterar lo establecido.

En los contextos anteriormente descritos se inscriben las prácticas ciudadanas activistas, en el sentido que se involucran por medio de la activa participación de las personas y grupos, generalmente segregados o invisibilizados; al tiempo, también se centran en una serie de planeaciones, gestiones y acciones de tipo etnográfico, en el cual los proyectos planteados y las actividades formativas/creativas se desenvuelven en, con y para grupos comunitarios. Estos facilitan la representación y presentación de sus experiencias y conocimientos, hasta alcanzar el protagonismo requerido; mientras los artistas/gestores operan en *off* y pasan a un lugar secundario. De tal manera, dinamizan prácticas donde lo verdaderamente relevante son los procesos llevados a cabo de manera común, muy por encima de los resultados fácticos.

Las “esculturas vivas” del FA no constituyen necesariamente una forma de arte performático, sino un espacio para la creación de imágenes próximas a las categorizadas como *artes vivas*; en la medida que recurren a los cuerpos como expresión, pero apoyados por diversos elementos y dispositivos de montaje. Los planteamientos son presentados como alternativas expresivas/comunicativas de una comunidad que ratificó una manera de crear propia hasta hacerla gestionar por la institucionalidad; por lo cual se puede considerar que esta práctica ciudadana activista hace tiempo dejó de ser experimental hasta alcanzar un nivel inicial de madurez. Para ello, las diferentes propuestas se presenta a los públicos en locaciones públicas, tanto abiertas como cerradas, en temporalidades de corta duración; al tiempo que su propósito consiste en involucrar al mayor número de ciudadanos, para poner en común o compartir sus respectivas retóricas visuales.

Como se ha constatado, los antecedentes enunciados y el FA lograron experimentar y establecer diversas maneras de operar de manera social y políticamente; no en el sentido ideológico o partidista, sino como una especie de empoderamiento para la transformación visual de las comunidades. Por tanto, fue indispensable efectuar un distanciamiento de los circuitos de formación, valoración, difusión y circulación, establecidos en Colombia; para dar la oportunidad de producir interrupciones creativas en la selva, las calles y un ámbito municipal. En suma, es posible decir que las prácticas ciudadanas activistas citadas, lograron la organización comunitaria y crear arte con colectividades y en territorios por fuera de los marcos artísticos de visibilización departamental y nacional.

Referencias

- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora S.A.
- Cruz, P. (2021). *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Akal.
- El Nuevo Siglo (2017, febrero 22). *Memorias a color, arte para reparación con perdón y sin olvido*. <https://www.elnuevosiglo.com.co/memorias-color-arte-para-reparacion-con-perdon-y-sin-olvido>
- Foster, H. (1998). *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. The New Press.
- Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. (pp. 81-112). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 81-112). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Groys, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.
- López, A. y Bermúdez, R. (2018). ¿Pero esto qué es? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (8), 17-28.
- Lippard, L. (2001). *Caballos de Troya: arte activista y poder*. En W. Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- La Nación. (2014, noviembre 15). *Cultura de la arcilla en Palermo*. <https://www.lanacion.com.co/cultura-de-la-arcilla-en-palermo/>
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Clave intelectual.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. MACBA.
- Revista Arcadia. (2017, febrero 20). *Memorias a color: una puerta hacia la reconciliación*. Semana. <https://www.semana.com/arte/articulo/exposicion-de-reconciliacion-en-la-galeria-herencia-verde-de-bogota/62126/>
- Ruiz, J. (2017). El arte como posibilidad de mediación en los conflictos escenarios, prácticas y visibilidad desde las experiencias en el Huila. *Revista Paideia Surcolombiana*, (22). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7836164>
- Schusterman, R. (2002). *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea Books, S.A.
- Sloterdijk, P. (2010). El arte se repliega en sí mismo. *Revista Observaciones Filosóficas*. <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese-repliega.html>
- Suárez, S. (2017). *Víctimas y victimarios se reunieron para “pintar” la paz*. El Tiempo. <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/victimas-y-victimarios-se-reunieron-para-pintar-la-paz-60452>

NOTAS

- [1] Ver imágenes en Jaime Ruiz (2017): “El arte como posibilidad de mediación en los conflictos escenarios, prácticas y visibilidad desde las experiencias en el Huila”.
- [2] En el proyecto colaboraron pedagogos y artistas, quienes contribuyeron a formar a la comunidad en maneras de aprovechar el reciclaje, teoría y técnica del color.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/554/5545203001/5545203001.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

JAIME RUIZ SOLÓRZANO

El “Festival de la arcilla” como práctica ciudadana activista del departamento del Huila

The “Clay Festival” as a Citizen Activist Practice in Huila Department

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

vol. 6, núm. 2, 2024

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia
designio@sanmateo.edu.co

ISSN-E: 2665-6728

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v6i2.1054>