



Consideraciones sobre arte y activismo: la singularización del deseo multitudinario

Notes on Art and Activism:
The Singularity of Multitudinous Desire

Alejandro Espinoza Galindo

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California

aespinoza@uabc.edu.mx

Resumen

El siguiente texto presenta una serie de consideraciones sobre los parámetros históricos y teóricos que definen las relaciones entre arte y activismo, para mostrar el vínculo entre los estatutos del arte y los de la acción política. Con este fin, se retoma el modo de operación de las vanguardias históricas, que puso en marcha un ejercicio de irrupción que buscaba eliminar el afán contemplativo del objeto de arte, para llevarlo al ámbito de la esfera pública. De esta manera, a través de múltiples disciplinas y participaciones socioestéticas, se introdujeron las estrategias que hoy en día emplean las y los artistas activistas para el devenir práctico de su acción política y estética, con las cuales apelan a la transformación de la singularidad individual para transitarla al ámbito colectivo.

Palabras clave: arte, activismo, vanguardias históricas, *vita activa/vita contemplativa*

Abstract

The following text presents a series of considerations regarding the historical and theoretical parameters that define the relationships between art and activism, a practice that links the statutes of art with those of political action that Historic Avant-Garde has identified as a manner of operation, putting forth a disruptive exercise that strived to eliminate the contemplative nature of the art object and leading it to the public sphere; an operation that, through multiple disciplines and socio-aesthetic participations, introduced the strategies that are used nowadays by artists/activists for the practical becoming of their political and aesthetic actions, where they appeal to the transformation of individual singularity towards a collective environment.

Keywords: Art, activism, Historical Avant Garde, *Vita Activa/Vita Contemplativa*

Activismo y arte: el impulso hacia la *vita activa*

Pensar en activismo es pensar en la materialización de la *praxis* vital inherente a las sociedades democráticas; significa convertir una acción fundamentalmente política en acontecimiento. Esto es la manifestación de lo que Hanna Arendt denominó *vita activa*, en la cual el sujeto, por un lado, reconoce el papel de la labor y el trabajo para la constitución del orden social y económico en el que se desenvuelve, pero, por el otro, se escapa de la base contemplativa de la conciencia humana para que, a través de la acción, dé cuenta de sí y reclame el sometimiento de su tiempo en el mundo.

En *La condición humana*, Arendt establece tres actividades fundamentales que representan esa *vita activa*: labor, trabajo y acción, y cada una corresponde a las condiciones básicas que determinan la vida de los seres humanos en la tierra. La labor se distingue por los imperativos biológicos del cuerpo; el trabajo establece las relaciones mundanas con su entorno y la acción alude a la manifestación del individuo inserto en un cuerpo social, donde pervive el ejercicio político del ser humano, o en palabras de Arendt:

La acción: única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo. Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esta pluralidad es específicamente la condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*– de toda vida política (Arendt 21-22).

Por lo tanto, es en la *vita activa* donde el *bios politikos* aristotélico expone sus determinaciones políticas, así como sus posicionamientos de orden ideológico y ético-estéticos, en una dinámica obligadamente colectiva. Por un lado, estas determinaciones refuerzan las condiciones del *statu quo*; por el otro, aspiran al cambio, generando un punto de enlace entre el movimiento y el progreso, entendidos

como el impulso hacia un *nuevo acontecer*, el impulso por estar presentes, o ser los partícipes de un *nacimiento*. Es por eso que de las tres actividades fundamentales –labor, trabajo y acción– es en la *acción* donde se construye la narrativa vital del nacimiento y éste se vincula con la acción política. En palabras de Arendt:

la acción mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad; el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico (Arendt 23).

Más adelante, al momento de trazar la evolución histórica occidental del concepto de *vita activa* –que atraviesa el plano aristotélico del *bios politikos* e incorpora las posibles plenitudes humanas que derivan de la *vita contemplativa* según San Agustín– Arendt establece una diferenciación obligada entre los estados de *quietud* que emanan de la contemplación y lo que Aristóteles denominaba *askholia* o inquietud (Arendt 28), ya que es en sus diferencias y contrapesos donde se puede encontrar tanto el ciclo transicional del que devienen los cambios socio-históricos (guerra-paz) como los impulsos humanos que, como consecuencia de la inquietud, prolegómeno de la acción, establecen las bases para que surja la actividad política humana como acontecimiento. En este sentido, el arte no sólo puede ser la representación de un estado crítico en el seno de la sociedad y la cultura, sino que también puede presentar las indicaciones, los llamados y los mandatos sociales que incitan al cambio.

El lugar de este acontecimiento, es decir, el escenario de la acción política, es la esfera pública. Aquí se desdibujan los umbrales entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público, para volverse comunes y aspirar a un tejido de consensos que, paradójicamente, parten del disenso, o bien del “desacuerdo argumentativo” (Rancière 1996), en el cual subyacen los órdenes de comprensión o incomprensión de los mandatos sociales para poder activarse. El activismo es nutrido por la posibilidad de cambiar las condiciones materiales de existencia, de modo que busca las estrategias para interpelar al otro en tanto *socius*; esto es, en tanto le recuerda su membresía en la colectividad y, por lo tanto, al compromiso por asumir una posición. En última instancia, la posición de *hacer*, de activarse para desprenderse de su devenir.

Asimismo, el activismo establece un compromiso con la idea de que la realidad puede ser otra. En otro orden de ideas, comprometerse con la idea implica su materialización: la materialización de otra realidad. Esto convierte al activismo en una noción claramente hermanada como las sociedades democráticas y con el imperativo del sujeto como ente libre y soberano –de su cuerpo como territorio y de la geografía y el tiempo histórico que le tocó vivir.

En nuestra era –no obstante con múltiples derivaciones que se entrelazan, rizomáticamente, como resultado de una interconectividad de los deseos de emancipación y el cuidado de sí a escala global– el activismo opera bajo el signo de la denominada *micropolítica*, entendida, acorde con Joseph Blase, como un “uso del poder formal e informal entre individuos” a partir de una meta compartida, y donde “las acciones políticas resultan de las diferencias percibidas entre los individuos y los grupos, unidas a la motivación por usar el poder para ejercer influencia y/o proteger” (Blase 11). Por su parte, Guattari y Rolnik definen la *micropolítica* como una acción vinculada a “la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante” (Guattari, Rolnik). Ambas aproximaciones determinan que el activismo contemporáneo es un ejercicio de permanente revisión y resistencia ante los signos de absorción o cooptación de sus discursos en el plano de la cultura y su espectacularización, redefiniendo los parámetros desde los cuales buscará establecer sus dinámicas.

Las relaciones contemporáneas entre arte y activismo se despliegan en el terreno de la resistencia hacia la producción de subjetividades que emanan del capitalismo tardío, por medio de una práctica que nubla y al mismo tiempo expande el quehacer del arte como herramienta de cambio social, y que es interpelado por una serie de interrogantes: cómo desarrollar discursos y acciones de disenso en un mundo que coopta y transforma dichos discursos hasta volverlos consensuales desde la lógica del capital; cómo trabajar críticamente desde los signos del capitalismo sin perder en el proceso su capacidad de disenso; cómo reelaborar la noción del arte y su participación política en la esfera pública a través de innovaciones técnicas y tecnológicas, sin menoscabo de los dispositivos estéticos que la potencien como obras que buscan una emancipación doblemente articulada; cómo conseguir, por tanto, emancipar la conciencia colectiva y emancipar al arte de las prescripciones institucionales. Precisamente a lo largo de este artículo, se postula que ambos modos de emancipación han participado en la historia del arte de los últimos 150 años.

Para atisbar un poco en torno a este planteamiento, habría que observar la evolución histórica de la relación entre arte y activismo, cuyas prerrogativas nacieron de las nociones rupturistas del arte a mediados y finales del siglo XIX. Con la llegada de las vanguardias históricas, se generaron los principales sitios y acontecimientos de debate en torno a esta relación, ya que se integraron ideologías revolucionarias y emancipadoras a sus programas estéticos, y la producción de subjetividades era más un ejercicio de irrupción de una subjetividad instalada por medio de conversiones estéticas, técnicas y formales derivadas del programa modernista en las artes visuales, un ejercicio de emancipación institucional que devino ejercicio utópico, esto es, llevar a la *praxis* vital la presentación de otras posibilidades de existencia y de relación con el mundo y con los otros.

La presencia de los manifiestos y las actividades programáticas que emanaban de los mismos; la búsqueda por unir al arte con la vida y la *praxis* vital como estrategia política instrumental para el disenso por medio del juego y la experimentación colectiva y colaborativa; la herencia de estas pulsiones de las

vanguardias con las revoluciones socioculturales de la posguerra, que expandieron los programas estéticos y políticos de estas vanguardias hacia otros modos de convivencia entre la acción política y el arte; la activación de estos mismos efectos en la producción artística de las décadas de los sesenta y setenta, con sus diversos registros en las esferas metropolitanas del arte en occidente y en Latinoamérica; las tensiones entre un arte de resistencia que no obstante le conciernen los estatutos de las vanguardias (desde la crítica al objeto de arte hasta la crítica a la institución arte), son trayectos que pueden leerse como antecedentes que reverberan en la práctica artístico-activista o *artista* –término acuñado de manera itinerante, tanto por los partícipes de estas prácticas como por las corporalidades crítico-teóricas que han surgido en los últimos 10-15 años. Dichos trayectos también han establecido un marco de caracterizaciones en torno a sus estrategias, al señalar sus cualidades efímeras y prácticas, así como las condiciones de visualidad, riesgo y durabilidad que la sustentan (Expósito; Abarca), ahora operando a partir de temáticas y acciones políticas relativas a la justicia social, el feminismo, la precariedad laboral y económica, y la representatividad social y cívica de las voces subalternas (Spivak).

Por todo lo anterior, el presente texto tratará de responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué características asume hoy en día el arte activista y cómo se vincula con el arte activista del pasado? ¿Sigue las mismas prerrogativas, está animado por los mismos impulsos o se trata de otro tipo de emergencia? ¿Ha influido la mundialización de la sociedad en el rasgo expandido de la acción política? ¿En qué sentido?

Para ello, se abordarán distintos momentos históricos que detonaron la relación entre arte y acción política, en otras palabras, la práctica artística como ejercicio de activismo; esto es, de la producción de imaginarios y acontecimientos que detonan los afectos y las subjetividades en la esfera pública a partir de un ejercicio de irrupción. Este ejercicio será presentado como viñetas reflexivas y apuntes personales que, en su desarrollo, tejen asociaciones y distanciamientos entre el activismo de ayer y de hoy. Lo anterior, a partir de figuras, conceptos y teorías que los enmarcan, y desde los signos de tensión entre la *vita contemplativa* y la *vita activa* implicados en la práctica, recepción y/o participación del arte en el tejido social; los programas estético-políticos de las denominadas vanguardias históricas, en particular aquellos que situaban al arte como interruptor del espacio público; la noción de *compromiso*, cuyos alcances y límites los encontramos en el debate entre Theodoro W. Adorno y Georg Lúkaes; la figura del *Caballo de Troya* que la artista-activista Lucy Lippard utiliza para ilustrar la forma en que el arte activista irrumpe en las esferas públicas e institucionales; así como las interacciones entre disenso y consenso, la acción de arte como herramienta didáctica y los entrelazamientos rizomáticos del activismo contemporáneo a escala global, donde las líneas que separan arte y activismo son cada vez más difusas.

La vita activa y el arte en el periodo de las vanguardias históricas

En *La vida del espíritu*, Hannah Arendt establece las bases para comprender los modos en que los seres humanos nos involucramos con y en el mundo. Si bien la actividad humana incluye las dinámicas que dan cuenta de nuestra fisicalidad (el trabajo, la labor, hacer presente al cuerpo y la voz, dar de manifiesto su “estar vivo”), también se encuentran aquellas que dan cuenta de nuestra capacidad meditativa y contemplativa, es decir, esos instantes de la conciencia en los que aprehendemos al mundo a partir de nuestra organización y clasificación conceptual (Arendt 15). Somos parte y efecto del mundo en que vivimos; estamos en el mundo y, en el proceso, hacemos mundo. Filosofar nos abre dos senderos: poner el pensamiento al servicio de un entendimiento más profundo por medio de la clarificación de nuestras ideas meditadas, o ponerlo al servicio de las acciones concretas que devienen movimiento, transformación, o como lo plantearían Marx y Engels, que devienen revolución.

En el seno de la práctica artística se encuentra la escisión entre un arte que interpela a los receptores para incitarlos a la acción o a la contemplación –cuyo propósito es exaltar a los sentidos para interiorizar la sublimación– y un arte que exalta a los cuerpos para invitarlos a la acción colectiva. Durante los primeros estertores del arte en el siglo xx, se puede identificar –en una suerte de historia secreta que se desplegaba de manera transversal a las rupturas engendradas por los *ismos* en el ámbito de las artes plásticas– un programa de actividades y dinámicas anunciadas por las vanguardias históricas, y plasmadas en sus manifiestos. Futurismo, dadaísmo (dadá) y surrealismo proclamaban la reinención del tejido social y estético (en el caso del surrealismo, el tejido psíquico) por medio de prácticas y acciones en el terreno público. Se consideran arte-históricamente como modos de irrupción que identificaban en la acción estética (o antiestética) una suerte de acción política.

En el caso del futurismo, en su manifiesto se puede identificar una concepción de la humanidad como cuerpo activo y sometido a la velocidad de sus acciones, en contraposición con la literatura, por ejemplo, ya que esta “ha glorificado [...] la inmovilidad pensativa [y] nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada” (Marinetti 129).

Con respecto al dadá, esta colectividad multiforme de artistas mayormente europeos concebía a un cuerpo activado por la necesidad de *irritar* al sujeto moderno y anular todas las nociones que culturalmente lo constituyen (lo nuevo, el progreso), apelando a “una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades” (Tzara 4) y donde

[t]odo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos (Tzara 78).

En el caso del surrealismo, esparcido por todos los continentes en los periodos entreguerras del siglo xx, se encaminó hacia una suerte de reprogramación completa del devenir humano en tanto sujeto de deseos, para lograr con ello una recomposición del orden social en clave utópica, y que desde la activación de los automatismos psíquicos, en palabras de André Breton, pudieran activarse las relaciones entre el sueño y la vigilia, donde “la extrema diferencia de importancia, de seriedad, que existe para el observador común entre los acontecimientos de la vigilia y los del sueño [...]” conllevan a que el hombre, “cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria” (Breton 28). En contraposición a dicha condición, la apertura de los canales psíquicos manifestados en la plenitud de la vigilia, independientemente de sus operaciones desafiantes de la lógica, podrían contribuir a su liberación. Esto es, la *transposición* de la vida del sueño, donde pululan los impulsos humanos del deseo, hacia las experiencias vitales de la cotidianidad.

El elemento que une a los tres proyectos de vanguardia es el cambio, el cual no puede mantenerse en eterna gestación en la mente del sujeto sino que debe manifestarse, estar vivo e itinerante, en el diario devenir de las personas, que, una vez interpeladas en su singularidad, encuentran en la colectivización la clave para su desenvolvimiento, su intervención en el orden de las cosas. Las tesis políticas de dichos proyectos fueron muy distintas, y su situación histórica, aunque ampliamente discutida y analizada en la historia del arte y la cultura, quizá se encuentre un poco velada en nuestros tiempos. Sin embargo, la pulsión de todos estos componentes se puede identificar en el arte activista contemporáneo: la irreverencia, la disrupción, la irritabilidad de los afectos por medio de la acción confrontacional –que emana de colectivos como LasTesis en Chile o Pussy Riot en Rusia– son animadas por estos fantasmas del pasado. Pero no sólo hacen eco de estas gestualidades (la toma de espacios públicos para escenificar un acontecimiento) sino que estas son también impulsadas por el espíritu utópico que nos acompaña desde entonces: la idea, pues, de presentar otras condiciones de posibilidad.

A pesar de que las revisiones históricas del dadá enfatizan su carácter efímero y autodestructivo, también dan cuenta de una serie de estrategias detonadas en distintas partes de Europa en el periodo entreguerras, las cuales ocupaban espacio público para realizar sus acciones multidisciplinarias, mismas que mezclaban poesía, música, teatro y danza desde una operatividad improvisacional que buscaba alterar la conciencia de los espectadores.

Si bien es cierto que los futuristas –a partir de lo que el poeta y líder del movimiento Filippo Tomasso Marinetti concibió como la *serate*– buscaban experiencias sensoriales que confrontaran a los

espectadores hasta ponerlos en el centro de la acción (como participantes, no como agentes pasivos de la experiencia estética), mediante eventos que mezclaban la presencia de una sinfónica con lecturas de poesía y la exhibición de obras pictóricas al tiempo que sus miembros distribuían panfletos que contenían sus diversos manifiestos (Bishop 43), también se reconoce que su agenda estaba más ligada al establecimiento de un nacionalismo industrializado, que posteriormente derivó en un vínculo con el naciente movimiento fascista en Italia. Sin embargo, el uso de tácticas que interpelaban a los públicos (distribución de panfletos, lecturas de poesía en la vía pública, confrontaciones que violentaban la relación entre artistas y públicos) tienen una naturaleza similar a las tácticas que el arte activista ha utilizado desde entonces.

Con un entendimiento agudo de las implicaciones instauradas por estas dos vanguardias, André Breton desarrolla un programa formal de actividades ligadas al movimiento surrealista, que dan cuenta de las posibilidades que él veía para insertar el arte en la vida psíquico-social y política de los individuos. Como continuador de las actividades realizadas por el dadá en años anteriores, se vuelve heredero de su espíritu para transformarlo hasta que se pudiera ajustar a una visión más concreta de las relaciones que el arte puede tener con la vida, esto es, con la *praxis* vital de los sujetos. Breton era un ferviente promulgador de que el ámbito de lo imaginado por el plano contemplativo podía llevarse al plano de las acciones, y de involucrar a los sujetos en una serie de actividades que pudieran despertar en ella o en él la posibilidad de pensarse de manera distinta. Para ello, consideraba necesario que el arte se desprendiera de los convencionalismos teatrales y cabaretescos de los dos movimientos anteriores, para evitar que los públicos se volvieran cómplices del espectáculo y, más bien, se volvieran cómplices de la transformación de la conciencia. Como señala Claire Bishop en su libro *Infiernos Artificiales*:

Breton implicaba que los espectadores deberían hallar una continuidad entre la obra de arte y sus propias vidas: 'llevarlo a las calles', por lo tanto, sería una manera de forjar una conexión más cercana entre el arte y la vida. Como tal, Breton parecía más inclinado a desarrollar áreas más sutiles de investigación social, y refutar el anarquismo caótico que había sido el sello de Dada hasta la fecha. La nueva dirección se inclinaba más hacia formas más refinadas y significativas de experiencia participativa (71).

Con ello, Breton se dedicó a una serie de prácticas que incluían, por ejemplo, la creación de una Oficina de Investigación Surrealista, dedicada a la organización de encuentros, charlas y entrevistas con personas que quisieran vivir la experiencia de registrar sus sueños en un archivo colectivo.

Lo que se puede atisbar con estas pulsiones es la necesidad, localizada en el seno del espíritu de las vanguardias, de engendrar procesos que *formalizaran* el cambio, de involucrar a las y los sujetos en acontecimientos situados en la esfera pública, para convertirse en agentes activos en la experiencia

denominada arte, vinculada directamente con la vida. Este afán también está en el seno del arte activista: una búsqueda por involucrar a los otros en los procesos transformadores que emanan de la cultura, la experiencia del arte como ese ejercicio de emancipación al que se refiere Rancière, cuyo comienzo se suscita cuando “se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar”, esto es, cuando la subjetividad ingresa a un estado de conciencia en donde “el decir, el ver y el hacer pertenecen, ellas mismas, a las estructuras de dominación y sujeción”, donde el espectador descubre que mirar también es una acción, “que confirma o transforma esta distribución de las posiciones” (Rancière, *Espectador* 19).

Con esto no quiere decirse que el arte no puede dar muestras de su compromiso social y político a partir de sus estrategias representacionales, compromiso que visualizan como necesario para que, a través de la contemplación reflexiva, la imagen suscite un trastoque de la conciencia. Hay varios ejemplos de artistas en el siglo xx cuyas obras dan cuenta crítica de su tiempo y cuyas acciones los vinculaban directamente con las luchas sociales, siendo partícipes como ciudadanos y como artistas plásticos, escritores, músicos, dramaturgos.

Bertolt Brecht, Picasso, Frida Kahlo y Simone de Beauvoir, por mencionar algunos, separaban sus acciones políticas y los contenidos políticos de sus obras. Consideraban que era en la obra misma donde podían encontrarse los dispositivos críticos emancipadores de la conciencia social. Estas formas se encuentran en el centro del debate entre Georg Lúkacs y Theodoro W. Adorno cuando se refieren al arte comprometido, mismo que Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia* despliega eficientemente; mientras que Lúkacs apostaba por un arte realista que diera cuenta del momento histórico presente, a través de claves formales que provinieran de la tradición para que su legibilidad fuera universal ante las miradas de la sociedad, Adorno apostaba por un arte inorgánico, desvinculado de las claves realistas tradicionales (clásicas, románticas), donde existiera una correspondencia entre el planteamiento crítico y los dispositivos técnico-estéticos empleados, y donde la emancipación surgiría al momento que el sujeto se convierte en agente activo al momento de descifrar sus contenidos (Bürger 152).

A lo largo de toda la historia del arte, se pueden ver ejemplos de obras cuyos temas, conceptos e imaginarios dan cuenta de esta tensión entre la visión de Lúkacs y la de Adorno. No obstante, en ambos casos, el devenir transformador del sujeto se convierte en experiencia singularizada, personal y privada: “soy yo el que entiende la invitación emancipadora de la obra”, parecen decirnos estas posturas, “por lo tanto, el cambio sólo puede ocurrir en mi singular plano de conciencia”. Se trata de una operación que separa al arte de la *praxis* vital colectiva, y que incita tan sólo por medio de la imagen a una acción individualizada de despertar de conciencia.

En este sentido, la obra de arte presenta una potencia crítica pero sólo situada en el territorio de su composición. La práctica artística que deviene activismo, en cambio, invita a identificar a la colectividad en la que pueden desprenderse los deseos de nuestra singularidad. La *obra* está en la acción participativa.

La figura del caballo de Troya y el arte activista

En 1984, la artista y activista Lucy Lippard escribió su famoso ensayo *Caballos de Troya: arte activista y poder*, en el que esboza una serie de elementos que permiten identificar los modos en qué se puede situar al arte activista en relación con el mundo del arte y la organización política, no desde una perspectiva histórica sino operativa. Esto es, define los parámetros de lo que podemos entender como arte activista:

El arte activista no se confina a ningún estilo en particular y probablemente se defina mejor a partir de sus funciones, que también cubren un espectro bastante amplio. En mayor medida, no se limita a los medios tradicionales de arte: normalmente abandona los marcos y los pedestales. Es un arte que se extiende hacia fuera y hacia el interior. En distintos grados ocurre simultáneamente en el *mainstream* así como en contextos legitimados de arte. En la práctica, el arte activista puede incluir procesos de enseñanza, publicaciones, transmisiones televisivas, cine y organización dentro y fuera de la comunidad de arte. Incorpora muchos medios distintos dentro de un mismo proyecto elaborado a largo plazo. Muchos artistas-activistas tratan de ser sintetizadores así como catalizadores; tratan de combinar la acción social, la teoría social y las tradiciones de las bellas artes, en un espíritu de multiplicidad e integración [...] (342).

Si se considera lo expuesto anteriormente en torno a las prácticas realizadas por los movimientos de vanguardia de principios del siglo xx, se puede identificar que las prerrogativas son similares en varios aspectos: la interacción de medios y disciplinas en una misma experiencia; la integración de un programa político diseñado *ex profeso* para la acción colectiva; y, finalmente, la creación de instancias que irrumpen los tejidos instituidos (la esfera pública y el campo del arte) como activadores de la emancipación colectiva.

Lippard utiliza la figura del caballo de Troya –ese armatoste mitológico que sirvió de transporte a los griegos para irrumpir sigilosamente la ciudad de Troya– para ilustrar lo bien que puede trasladarse a las múltiples instancias y escenarios en los que el arte opera a partir de dicha figura. Como ejemplos están 1) la intervención realizada por la Coalición de Trabajadores del Arte (a la que pertenecía la misma Lippard) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que consistió en cubrir el campo visual

donde se encontraba la pintura Guernica de Pablo Picasso con fotografías de niños asesinados por los soldados estadounidenses en la guerra de Vietnam. Esa acción puso en evidencia la hipocresía de dicha institución al mostrar en su colección una pieza de arte comprometido que denunciaba la guerra aun cuando entre los miembros de su junta directiva había empresarios que financiaban el enfrentamiento con Vietnam.

Así también, 2) la acción más reciente desarrollada por el Tacoma Action Collective, que en 2015 irrumpió en la sala de exhibición del Museo de Tacoma, el cual había organizado una exhibición itinerante que conmemoraba la trayectoria de una centena de artistas que fallecieron durante la epidemia del sida en la década de los ochenta, pero que, dentro de su selección, sólo cinco de los cien artistas representados eran afrodescendientes. La acción consistió en que sus miembros se recostaron en los pisos de la sala, para representar los nombres de los artistas afrodescendientes que no se encontraban en la selección, lo que trajo consigo el debate permanente sobre representatividad e inclusión en el campo de las artes. Ambos actos irrumpieron con fuerza, como el Caballo de Troya, en la escena contemporánea del arte.

También se puede encontrar un sinnúmero de ejemplos de artistas urbanos que utilizan el espacio público para la distribución de imágenes de carácter disruptivo y a partir de medios diversos como la publicidad, la gráfica, la distribución de carteles y calcomanías o el uso de medios electrónicos que asumen un comportamiento, por decirlo de algún modo, que trastoca los modos habituales de relación visual con el entorno. Desde las frases de Barbara Kruger en las pantallas de centros de ciudades metropolitanas hasta la difusión ubicua del rostro del luchador André the Giant, acompañado del mandato OBEY, y que, a mediados de la década de los noventa, plagaba los muros de distintas ciudades en todo el territorio estadounidense. Sin embargo, podría considerarse que estos últimos ejemplos están más ligados al *agit prop*, y sus presencias no devienen necesariamente una convocatoria al cambio o a la presentación de condiciones de posibilidad, sino al mismo ejercicio reflexivo-crítico que emanaba del arte comprometido a principios y mediados del siglo xx. Además que, en el contexto de su producción y de su llegar-a-ser, tal como lo señala Lippard, el arte activista integra una multiplicidad de quehaceres, en los cuales se combinan los imaginarios y estéticas de la protesta con estrategias de acercamiento y de acción crítico-pedagógica, y donde las confrontaciones pueden ser destinadas al consenso, la mutualidad y la unión, así como al enfrentamiento, la oposición y la resistencia.

Artivismo contemporáneo: la aldea global de senderos bifurcados

En la actualidad, el arte activista forma parte del teatro de emergencias del mundo globalizado. Sus senderos se bifurcan no sólo en torno a las estrategias y las formas sino en las posiciones y contraposiciones que nos tienen en una mesa de debate animada por la singularidad ilusoria de nuestros algoritmos; así también, en sus modos de vincularse y establecer consensos y/o disensos, a partir de las prerrogativas ideológico-políticas de sus organizadores. En el proceso, lo que más se difumina es el arte en sí. La línea que separaba a la *praxis* artística de la acción política es una y la misma, precisamente porque las manifestaciones contemporáneas de la cultura interconectada se han vuelto eminentemente performativas. En dicha performatividad, lo que entra en juego son las entrelazadas y rizomáticas disputas entre la biopolítica, el caos ambiental, la perpetua inestabilidad territorial, las luchas entre cuerpos e ideologías, cuyos dispositivos para la acción están en las calles y en los medios, así como en las geograffías distantes aproximadas por el *livestream* y la producción aparentemente anónima y multitudinaria de memes, frases y comunicados que se mezclan a su vez con el intercambio de ideas, conceptos, teorías y posicionamientos ideológicos. En síntesis, un escenario vaporoso en permanente estado de oposición donde las redes sociales fungen como los árbitros que regulan, administran y distribuyen la angustia.

Cierto es que estas actividades encuentran sus líneas de asociación y de fuga en distintas localidades. Si tuviéramos frente a nosotros un mapa que nos indicara con luces rojas cada sitio en donde está gestándose una manifestación, marcha, congregación colectiva o protesta, podríamos ver, curiosamente, que las distancias entre unas y otras no son muy lejanas; sin embargo, los lazos de unión se dan entre espectros territoriales a veces muy lejanos, no entre acciones que ocurren a unos cuantos kilómetros de separación. Un papel fundamental en este orden de las cosas, en esta reverberación de algunas acciones políticas que hallan eco en otras latitudes, es el de los medios, pero también el de las formas.

El motivo principal por el que la acción realizada por el colectivo LasTesis en el centro de la ciudad de Santiago tuvo la clase de efecto viral que tuvo está ligado a los fundamentos político-estéticos sobre los cuales se sostienen. Conscientes de que esa delgada línea que separa al arte de la *praxis* vital y política se vuelve más invisible, utilizan no obstante elementos popularizantes para la transmisión de afectos en clave de disenso. Sus indumentarias, su coreografía, el título de su acción (*un violador en tu camino*) es una reapropiación del lema de los Carabineros de Chile: “un amigo en tu camino”, el poder de convocatoria comunal que suscitó en su localidad, así como el uso efectivo de los medios comunicativos a su disposición, formaron parte de una experiencia disruptiva que engendró una

sincronización afectiva a escala global (evidentemente, se trata de esa parte del globo que se halla inmersa en las redes sociales).

Cabe señalar que lo anterior no sólo se trata de una acción colectiva efímera, fácil de ser absorbida por la producción permanente de contenidos informáticos consumibles en el día a día, sino que hay una intención programática de *traducción*: en sus recorridos por el pensamiento crítico en las academias universitarias chilenas, las miembros del colectivo han hecho un ejercicio consciente de “llevar la teoría a las calles” (Lachino *et al* 405). De manera que conceptos y teorías que emanan del feminismo y la teoría crítica contemporánea puedan ingresar al terreno del conocimiento de los comunes. Es decir, que todas y todos tengan acceso a un pensamiento que los conduzca al agenciamiento. Esto significa, pues, guardando toda proporción histórica y con un reconocimiento de las problemáticas de nuestro presente, que arte y activismo conservan un vínculo con el pasado, en particular, con el afán de convertir al arte en una *praxis* vital, encaminada a la transformación social, devenida utópica, pero con un reconocimiento más profundo de las corporalidades, singularidades y colectividades que pueden, efectivamente, suscitar un cambio en este mundo.

Referencias

- Abarca, Javier. "Breve introducción al graffiti". *Urbanario*. 1 julio 2017. Web.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso Books. 2012. Web.
- Blase, Joseph, Roberts Jo. "The micropolitics of teacher work involvement: Effective principals' impacts on teachers". *The Alberta Journal of Educational Research*, 40.1 (1994): 67-94. Web.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Argentina: Argonauta, 2001. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Península, 2000. Impreso.
- Expósito, Marcelo. "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos". *Viento Sur*, 135 (2014): 53-62. Web.
- Guattari, Felix, Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. España: Traficantes de sueños, 2006. Impreso.
- Lachino, Haydée, Lucia Matos, eds. *La danza en tiempos de crisis y (re)xistencia*. Ciudad de México: Difusión cultural UNAM-Dirección de Danza, 2021. Web.
- Lippard, Lucy. "Trojan Horses. Activist Art and Power". *Art after Modernism. Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. Estados Unidos: New Museum of Contemporary Art; David R. Godine Publisher Inc, 1984. Web.
- Marinetti, Filippo T. *Manifiestos y textos futuristas*. España: Ediciones del Cotal, 1978. Impreso.
- Motherwell, Robert (editor). "Manifiesto Dada, 1918", en *The Dada Painters and Poets. An Anthology*. Inglaterra. ed. The Belknap Press of Harvard University Press. Tercera edición, 1981. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Argentina: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- . *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial, 2010. Impreso.

