

## ¿PERO ESTO QUÉ ES?

DEL ARTE ACTIVISTA AL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN AMÉRICA LATINA, 1968-2018

### BUT WHAT IS THIS?

FROM ACTIVIST ART TO ARTISTIC ACTIVISM IN LATIN AMERICA, 1968-2018

ALBERTO LÓPEZ CUENCA • RENATO DAVID BERMÚDEZ DINI

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

lopezcuenca.buap@gmail.com • renatobermudezdini@gmail.com

Recepción: 31 de julio de 2018 • Aceptación: 27 de agosto de 2018

#### RESUMEN

Este artículo rastrea la relevancia de llevar a cabo un desplazamiento de la noción de “arte activista” a la de “activismo artístico” para caracterizar ciertas prácticas artísticas que han incursionado en la disputa política en América Latina en las últimas cinco décadas. Siguiendo las reflexiones de la Red de Conceptualismos del Sur, se propone refinar la definición de “arte activista” en favor de la de “activismo artístico” para singularizar las acciones que desde América Latina enfatizan su dimensión política situada. A partir de este replanteamiento se presentan ciertos problemas de la definición de “activismo artístico”, que no parece efectiva a la luz de propuestas desarrolladas en contextos democráticos y de gobiernos de izquierdas con el inicio del siglo XXI en América Latina, como los casos de Dale Letra (Venezuela), Mujeres Creando (Bolivia), #YoSoy132 (México) o Frente 3 de Fevereiro (Brasil).

*Palabras clave:* arte político, militancia, prácticas extrainstitucionales, antagonismo.

#### ABSTRACT

This article traces the relevance of carrying out a shift from the notion of "activist art" to "artistic activism" to characterize certain artistic practices that have openly entered into the political dispute in Latin America in the last five decades. Following the reflections of the Red de Conceptualismos del Sur, it is proposed to refine the definition of “activist art” in favor of that of “artistic activism” to point out the type of actions that from Latin America emphasize its situated political dimension. From this rethinking, certain problems arise in that definition of "artistic activism" that does not seem entirely effective regarding the proposals developed in democratic contexts and of leftist governments at the beginning of the 21st century in Latin America, as in the cases of Dale Letra (Venezuela), Mujeres Creando (Bolivia), #YoSoy132 (Mexico) or Frente 3 de Fevereiro (Brazil).

*Keywords:* political art, militancy, extra-institutional practices, antagonism.

Este artículo propone llevar a cabo un desplazamiento de la noción de “arte activista” a la de “activismo artístico” para caracterizar ciertas prácticas artísticas que abiertamente han incursionado en la arena política en América Latina en las últimas cinco décadas. Primero, reconstruiremos la definición de “arte activista” desde el trabajo ya clásico de Nina Felshin para subrayar los rasgos distintivos de algunas prácticas artísticas ligadas al arte conceptual desde la década de 1960 que parten de las condiciones sociopolíticas en las que están insertas para intervenir en ellas. Seguidamente, de la mano de las reflexiones históricas y teóricas de la Red Conceptualismos del Sur (RcS), propondremos refinar esa definición en favor de la de “activismo artístico” para singularizar el tipo de acciones que desde América Latina enfatizan su dimensión política situada, traduciendo su potencia crítica y experimental en modos socializados de oposición a órdenes políticos represores o directamente dictatoriales entre 1968 y finales de la década de 1990. Finalmente, plantaremos ciertos problemas en esa definición de “activismo artístico” que no parece del todo efectiva a la luz de propuestas desarrolladas en contextos democráticos e, incluso, de gobiernos de izquierdas en el inicio del siglo XXI en América Latina, como Dale Letra (Venezuela), Mujeres Creando (Bolivia), #YoSoy132 (México) o el Frente 3 de Fevereiro (Brasil), para señalar en qué medida tiene (o no) sentido abordarlas también como “activismo artístico” al igual que aquellos otros casos de cuño histórico.

#### *Más allá del arte político: una caracterización del arte activista*

En un texto publicado en 1974, la crítica de arte Marta Traba relataba un viaje a Caracas en el que se asombraba al percibir el contraste entre la cantidad de barriadas populares en condiciones de pobreza con el fastuoso desarrollo de ciertas zonas

de la ciudad, suntuosamente rematadas con obras de artistas abstractos del momento.

Miro, en Caracas, desde la perspectiva del indocumentado. Por eso me queda muy difícil comprender el enfoque progresista y cosmopolita que encuentra perfectamente conciliables las autopistas con los ranchos, los carteles luminosos con las obras cinéticas [...] la visión de Caracas desde el [Hotel] Tamanaco con la visión de Caracas desde las escalinatas pestilentes de [la estación de metro] Caño Amarillo (Traba, 2005: 212).

La perplejidad de Traba revelaba entonces lo que hoy se ha convertido en 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. De ahí que ya entonces incluso alguien como Traba se alarmara por un arte que se desentendía de su contexto.

Desde la década de los sesenta, cada vez más prácticas artísticas se plantearon intervenir estratégicamente en su entorno social inmediato. De hecho, ése es el panorama en el que la curadora e historiadora del arte Nina Felshin ha inscrito lo que denomina “arte activista”, término que propone para dilucidar el vínculo entre arte y política, donde lo central no es tanto la crítica o la denuncia simbólica como la intervención social directa. “Se podría decir que el [arte] conceptual [...] proporcionó un marco estructural firme para las prácticas del arte activista” (Felshin, 2001: 86),<sup>1</sup> lo cual permitiría comprender por

1 Felshin no está sola en su interés por el vínculo entre las prácticas del arte conceptual y su cruce con los movimientos sociales en el

qué muchas de las estrategias que caracterizan al arte activista se emparentan, formal y metodológicamente, con el legado conceptual.<sup>2</sup> Sin embargo, esta filiación entre ambas manifestaciones no las hace equiparables. Felshin (2001: 85) afirma categóricamente que “arte político no es sinónimo de arte activista”, porque el trabajo del arte político se limita a idear representaciones que interpelen al poder pero no llega a encararlo directamente como se propone el arte activista, porque

[...] para los artistas activistas ya no se trata simplemente de adoptar un conjunto de estrategias estéticas más inclusivas [...] o de abordar los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte. En su lugar, los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas [...] con elementos de activismo y de los movimientos sociales [...] en un *proceso* activo de representación, intentando al menos “cambiar las reglas del juego”, dotar a individuos

---

ámbito anglosajón. Ya antes, Lucy Lippard había defendido esta posición en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York: Praeger, 1973; al igual que Suzanne Lacy (ed.) en *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press: Seattle, 1994.

2 Felshin localiza el legado del arte conceptual en el arte activista en los siguientes términos: “El desprecio por el objeto de arte [...] que caracterizaba al [arte] conceptual, su deseo de expandir las fronteras estética y su énfasis en las ideas por encima de lo formal [...], condujo a los artistas conceptuales a experimentar con toda clase de materiales y formas no permanentes, baratas y reproducibles, [...] todo ello enraizado en el ‘mundo real’. Los proyectos a menudo exigían un cierto grado de participación por parte del espectador y frecuentemente tenían lugar fuera de los emplazamientos tradicionales del arte” (Felshin, 2001: 83).

y comunidades, y finalmente estimular el cambio social (Felshin, 2001: 89-90).<sup>3</sup>

Para Felshin (2001: 73), el arte activista es una práctica “con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político”. Sus modos de trabajo mantienen cierta particularidad del arte conceptual pero radicalizada. Su dimensión procesual tanto en formas como en métodos, su usual emplazamiento público, su intercepción de medios hegemónicos de comunicación y sus métodos colaborativos tanto en la ejecución como en la organización de las acciones son algunas de las características que complejizarían ese legado conceptual en términos más comprometidamente políticos (Felshin, 2001: 74-75). Según Felshin, este tipo de arte corría en paralelo con las crisis sociales de la época: la tensión de la Guerra Fría, el estallido de la Guerra de Vietnam y los distintos movimientos sociales del ambiente antibelicista donde se mezclaban otras causas que activaban protestas públicas, como el sector estudiantil, las organizaciones contra la discriminación racial y étnica, las mujeres y minorías sexuales reclamando su liberación, los movimientos ecologistas, etcétera (Felshin, 2001: 76-78).<sup>4</sup>

Los alineamientos del arte activista en la segunda mitad del siglo XX se hacen muy evidentes, incluso más que en el

3 La traducción del texto original en inglés de Felshin, hecha por una de las editoras del libro donde es recopilado, Paloma Blanco, emplea el término “dotar” como equivalente en castellano del concepto *empowerment*, que implica “el proceso por el cual una comunidad se *dota* de la capacidad de autogestionar sus conflictos y emplear sus capacidades” (Felshin, 2001: 75). *Cursivas* en el original.

4 Otra útil caracterización de las crisis sociopolíticas y culturales propias de la década de los sesenta puede encontrarse en Fredric Jameson (1984). “Periodizing the ‘60s”. En *Social Text*, no. 9/10, pp. 178-209.

escenario global, en el contexto latinoamericano debido a las dictaduras militares y gobiernos represivos que asolaron diversos países de la región. Muchos trabajos no podrán más que responder a esas condiciones, como los de Helio Oiticica, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Elías Adasme, Óscar Bony o Víctor Grippo, entre otros tantos. Sin embargo, podría decirse que cobran relevancia en la escena más o menos institucionalizada del arte o, al menos, por su tensión con ella. En cambio, el recorrido del arte activista en América Latina iniciado en esa época demostraba una dinámica distinta, una que hacía de él una estrategia de supervivencia política.<sup>5</sup> Las dictaduras de países como Chile, Argentina, Uruguay y Brasil exigieron este tipo de experiencias como formas de confrontación y de articulación de solidaridades frente a la represión y la censura. Es crucial señalar que referirse a Latinoamérica como un espacio singular para el arte activista no implica presuponer alguna identidad distintiva, que la haga excepcional frente al resto del mundo solo por un “sentir latinoamericano”.<sup>6</sup> Al señalar el desarrollo

del arte activista en América Latina apuntamos, más bien, a la habilidad de dichas prácticas para interrogar las condiciones sociopolíticas específicas donde se hallan con la finalidad de intervenir en ellas. En este sentido, la crítica cultural Nelly Richard (1997: 348) ha subrayado claramente que “la reinterpretación crítica de lo latinoamericano como activa marcación diferencial [...] exige la articulación de un conocimiento situado [...] pero sin caer en el determinismo ontológico que postula una equivalencia natural (fija porque no construida) entre lugar, experiencia, discurso y verdad”. Traducir esto al terreno de las prácticas artísticas implica partir de que no existe en el arte activista latinoamericano una identidad previa sino, más bien, una reflexión crítica sobre su lugar de enunciación y sus estrategias de actuación, de las cuales se hace cargo al llevar a cabo sus intervenciones situadamente.

#### *Una definición sismica del activismo artístico latinoamericano*

La población en América Latina vivió entre las décadas de 1950 y 1990 desgarrada entre dictaduras, guerrillas y crisis económicas que, como ya se ha señalado, también impactaron en las prácticas artísticas.<sup>7</sup> El terror sistemático de torturas, desapariciones

5 Brian Holmes ha señalado que es paradójico que sólo en Latinoamérica, “en el contexto de [...] gobierno[s] autoritario[s] y bajo la presión del imperialismo cultural estadounidense, el arte conceptual pudiese ser recibido —o inventado— como una invitación a actuar de manera antagónica” (Holmes, 2007: 364).

6 Existe todo un extenso debate cultural al respecto, en buena medida inscrito en la teoría de la modernidad/colonialidad, según la cual Latinoamérica, como concepto, fue inventada a la par que el proceso de colonización iniciado en 1492, sentando las bases del pensamiento moderno occidental que otorga a Europa una primacía no sólo intelectual sino también ontológica. Son diversos los enfoques que alimentan esta corriente pero una síntesis sobre la problemática génesis de “lo latinoamericano” se encuentra en Walter D. Mignolo (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa. Traslaciones de estas reflexiones sobre la (de)colonialidad al terreno del arte también

son muchas, pero se recomienda especialmente consultar Joaquín Barriendos Rodríguez (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona.

7 Cfr. Luis Camnitzer (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista en Latinoamérica*, Buenos Aires: Centro Cultural de España, libro en el que se perfila una distinción entre el arte conceptual de Estados Unidos y Europa y lo que se ha conocido como el “conceptualismo”, para caracterizar una forma particular de traducción y contextualización política de aquellas experiencias a Latinoamérica. También cabe mencionar la exposición *Global*

forzosas, asesinatos selectivos y muchas otras formas de opresión y sujeción social hicieron que muchos artistas entendieran que su función<sup>8</sup> pasaba por una toma de posición en el campo incierto de la lucha política.<sup>9</sup> En su revisión del período, los investigadores de la Red Conceptualismos del Sur<sup>10</sup> lo han caracterizado

como “sísmico” porque “remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación” (RcS, 2012: 12).

Mientras que en el ámbito anglosajón Nina Felshin caracteriza el viraje de esas experiencias críticas hacia su despliegue político en términos de arte activista, esta transformación ha sido definida con la noción de “activismo artístico” por los investigadores de la RcS (2012: 43), término con el que caracterizan “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”. El nombre de activismo artístico es preferido por este grupo de investigadores frente al de arte activista porque:

[...] en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que en aquél, es el activismo lo que

---

*Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (Queens Museum of Art de Nueva York, 1999), curada por Jane Farver, Luis Camnitzer y Rachel Weiss, en torno a las particularidades de cierto arte latinoamericano puesto en perspectiva junto al arte global. Al respecto también se recomienda consultar el trabajo de Miguel A. López (2010). “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”. En *Afterall*, no. 23, pp. 5-20.

- 8 Para Camnitzer (2008), la influencia de las vanguardias más políticas y las experimentaciones más politizadas del arte conceptual permearon en el contexto latinoamericano a la vez que la tensión mundial de la Guerra Fría y la explotación de países del tercer mundo hacia finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Al respecto, consúltese también: Mari Carmen Ramírez (1993). “Blue Prints Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Catálogo de la exposición. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- 9 Aunque sería importante hacer esto con más detalle, no podemos aquí más que señalar que entendemos que estas prácticas se implican en la confrontación política en los términos en los que Chantal Mouffe entiende lo “político” y que subscribimos aquí en líneas generales, a saber, que hay una distinción entre *lo político* (“la dimensión de antagonismo y hostilidad que existe en las relaciones humanas”) y *la política* (“que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por 'lo' político”) (Mouffe, 1999: 13-14). Desde la perspectiva que nosotros presentamos aquí, las prácticas del activismo artístico estarían inscritas en el ámbito de lo político al igual que muchas otras muchas formas de disputas desplegadas desde la sociedad civil.
- 10 La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma de investigación sobre el potencial crítico y político de ciertas prácticas conceptuales

---

del arte en América Latina a partir de la década de los sesenta, conformada por investigadores de Latinoamérica y otras partes del mundo, tanto pertenecientes a universidades e institutos de investigación como independientes. Su trabajo se ha centrado en el estudio de archivos y su traducción a proyectos expositivos, investigaciones y distintas experiencias educativas como talleres, seminarios y congresos internacionales. Algunos ejemplos de sus trabajos más complejos respecto a los vínculos entre arte y política son la plataforma web *Archivos en uso* (<http://archivosenuso.org/>), y las exposiciones *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 2012) y *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile, 2016). Cabe mencionar también la publicación de Crisitna Freire y Ana Longoni (eds.) (2009). *Conceptualismos del sur*, São Paulo: Annablume. Para más información sobre su trabajo, consúltese su página web: <https://redcsur.net/es/>

prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento (RcS, 2012: 43).

Al resaltar la dimensión activista de estas prácticas, la concepción tradicional de arte se ve desbordada. Las acciones del activismo artístico buscan “producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad”, puesto que “se piensan a sí mismas [...] como instrumento puntual que forma parte de un proyecto más ambicioso de modificación social, política y subjetiva” (RcS, 2012: 46). No se trata simplemente de hablar de lo político o de darle a lo político un cariz estético sino de “hacer lo político”.

Estas particularidades han sido las características más notables de una serie de casos, entre ellos uno que habría de convertirse en un hito del activismo artístico a nivel internacional: *Tucumán Arde*, un proyecto que giró en torno a la clausura arbitraria de diversos ingenios azucareros en 1968 en la provincia de Tucumán, al norte de Argentina, por parte de la dictadura del general Juan Carlos Onganía.<sup>11</sup> Frente a esta situación,

diversos artistas se dispusieron a encarar el conflicto a través del despliegue de múltiples medios: por una parte, la intervención urbana con calcomanías, carteles, panfletos y grafitis, así como la publicación en prensa de diversos comunicados alusivos al problema; por otra, la recopilación de documentos y grabaciones que tanto los artistas como distintos profesionales de áreas sociales habían conseguido en distintos viajes hacia la comunidad tucumana; y, por último, una exposición que mostraría todos estos materiales y experiencias. A pesar de que la dictadura clausuró casi inmediatamente la exposición (que se presentó en las sedes de la Confederación General del Trabajo de la República de Argentina en las ciudades de Rosario y Buenos Aires), el proyecto logró involucrar a distintos sectores de la sociedad y sentar las bases de una memoria para la práctica activista en Latinoamérica.<sup>12</sup>

Casi una década después, en Santiago de Chile, surge en plena dictadura la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), cuyas principales acciones serían realizar murales y empapelar las calles con carteles e intervenciones gráficas que apelaban a una estética contraria a los cánones sancionados por las cúpulas culturales del régimen, fomentando más bien la práctica plástica y gráfica como un modo de resistencia y disidencia. Entre 1979 y 1987, la APJ colaboró con partidos de izquierda, grupos musicales alternativos, sindicatos de trabajadores, centros culturales y demás organizaciones que ejercían una oposición al gobierno militar. En ese contexto, desarrollaron desde intervenciones murales, pasando por escenografías para actos culturales, hasta

11 *Tucumán Arde* ha sido objeto de múltiples estudios en los últimos años, internacionalizándose en el circuito de grandes exposiciones y bienales. En ese sentido, son muchos los materiales que podrían consultarse para una revisión más detallada, sin embargo se recomienda especialmente: Ana Longoni y Mariano Mestman (2008). *Del Di Tella al Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

12 La investigadora Ana Longoni se ha dedicado a rastrear distintas reverberaciones producidas por la memoria de Tucumán Arde en la última dictadura militar y en la coyuntura política argentina actual. Al respecto, se recomienda consultar dos artículos de su autoría: “¿Tucumán sigue ardiendo?” (2005), *Sociedad*, no. 24, s.p.; y “El mito de Tucumán Arde” (2014). En *Artelogue*, no. 6, s.p.

afiches que distribuían entre distintas poblaciones y sectores sociales. Sus trabajos ponían la experimentación técnica y los lenguajes del diseño en función de su compromiso social por la lucha contra la dictadura, a partir de las relaciones sociales generadas en la práctica artística como método de confrontación y agitación cultural.<sup>13</sup>

Hacia finales de la década de los ochenta en Perú se desarrolló el trabajo del Taller NN, conformado por una serie de arquitectos que participó en movimientos de gráfica popular, entregados a denunciar la violencia desatada por los enfrentamientos entre la guerrilla de Sendero Luminoso y el ejército del Estado peruano.<sup>14</sup> El trabajo del Taller NN, desarrollado entre 1988 y 1991, se desplegó en distintos formatos que buscaban generar debates sobre el conflicto: a partir de talleres gráficos callejeros como ejercicios colectivos, sus producciones gráficas sirvieron como formas de intervención social por medio de colaboraciones con ciclos de cine, recitales de poesía, presentaciones de teatro callejero, asambleas populares, conciertos de rock subterráneos, vinculándose así con distintos actores

sociales, desde sindicatos y militantes de izquierda pasando por estudiantes y grupos anarcopunks.

Estas diversas manifestaciones de activismo artístico parecen dar cuenta de lo que la RcS (2012: 45) caracteriza como “la cualidad relacional e intersubjetiva [que] está en el centro del activismo artístico”, puesto que se trata de estrategias que ponen en común los conflictos y crisis del contexto para ser abordados colectivamente.

El activismo artístico se plantea siempre el horizonte de su propia socialización como práctica. Incluso en aquellas prácticas que quedan reducidas a la intervención de un pequeño grupo, el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo (RcS, 2012: 46-49).

Esta disposición del activismo artístico para provocar relaciones sociales buscaría activar estrategias de subjetivación alternativas “en una sociedad que ‘se crea’ a sí misma como una sociedad política” (RcS, 2012: 49). De ahí que esta disposición relacional presuponga que cualquier persona tenga la capacidad de sumarse a estos procesos de disputa. Si esto es así, es evidente que los motivos de las disputas políticas y las personas implicadas serán tan cambiantes y diversos como las estrategias puestas en marcha para responder a ellos.

*Otras formas de activismo artístico: las protestas latinoamericanas del siglo XXI*

La caracterización que la RcS hace del activismo artístico aplica con nitidez a los casos que hemos presentado y que ella misma expone como representativos, en gran medida por su inscripción en la oposición a regímenes militares o represores,

13 Sobre el APJ, consúltese: Nicole Cristi Rojas y Javiera Manzi (2017). “Construcción de una trinchera gráfica: la experiencia de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Tallersol durante la dictadura en Chile”, *Revista Chilena de Diseño*, no. 2, s.p.; y Eduardo Castillo Espinoza (2006). *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Chile: Ocho Libros Editores.

14 Una revisión del trabajo desarrollado por el Taller NN puede encontrarse en Alejandro Mijail Mitrovic Pease (2015). *Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del taller NN (Lima, 1988)*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú. También puede consultarse la entrevista realizada a uno de los miembros del Taller, Alfredo Márquez, en Miguel A. López (2011). “Revolución cultural y orgía creativa: el Taller NN (1988-1991)”. En *Illapa*, no. 8, pp. 43-58.

abiertamente antidemocráticos. Sin embargo, América Latina con el cambio de siglo aparece marcada por una profunda desigualdad económica y la erosión social provocada por las políticas financieras neoliberales a la vez que inscrita generalmente en órdenes formalmente democráticos que han llevado al poder a gobiernos de izquierdas mediante procesos electorales y no la lucha armada.<sup>15</sup> ¿Cómo se inscriben en esas condiciones las estrategias relacionales con las que la RcS ha definido al activismo artístico?

El contexto latinoamericano reciente ha sido testigo de múltiples manifestaciones que permitirían rastrear características diferenciales respecto a los casos históricos que presenta la RcS. En abril de 2017, una ola de protestas tomó las calles de Venezuela como respuesta a una serie de políticas del gobierno central respecto al poder jurídico de la nación y a las luchas de la oposición. El principal detonante fue el decreto del Tribunal Supremo de Justicia (mayoritariamente oficialista) con el que absorbía las funciones de la Asamblea Nacional (mayoritariamente opositora), ignorando el marco constitucional y el principio de la autonomía de poderes.<sup>16</sup> En medio de las violentas consecuencias de las protestas y confrontaciones entre ciudadanos y militares que generó este suceso, surgieron manifestaciones pacíficas que utilizaron la experimentación

artística como estrategia de confrontación y debate. Dentro de las diversas manifestaciones desarrolladas en este contexto destaca la iniciativa conocida como Dale Letra, un grupo de intervenciones urbanas que emplea el lenguaje como estrategia para la protesta en un sentido no ya meramente gramatical ni semántico sino pragmático. En sus intervenciones cada manifestante sostiene una letra dibujada o impresa en un cartel que, junto a las de sus compañeros, conforman palabras o frases a manera de consignas en las protestas. “Cooperación”, “unión”, “organización”, “diálogo social” o “protesta pacífica” son algunas de las ideas puestas en circulación por este grupo de “ciudadanos [organizados] por la recuperación de la palabra [...] [en el que] [c]ada individuo aporta su signo para la construcción de una voz colectiva”.<sup>17</sup>

La articulación de enunciados colectivos por medio de las intervenciones directas de Dale Letra en el espacio público es una forma contundente de regresarle el vocabulario a una sociedad atravesada por una crisis no sólo político-económica sino, también, ideológica, que se ha quedado falta de palabras (o que les han sido arrebatadas o normadas) para identificar e interrogar su entorno. Dale Letra apuesta por una forma de comunicación que no es vertical, que no responde a canales institucionales de subjetivación, sino que recurre al diálogo y a la socialización en el ejercicio de la palabra. La encarnación de una letra por cada individuo evidencia que es necesario un ejercicio colectivo de enunciación, y la formalidad horizontal de las intervenciones del grupo responde no tanto a la propia lógica de la escritura alfabética sino más bien a la necesidad de un encuentro desjerarquizado en el espacio público.

15 Para un retrato de estos procesos véase Giuseppe Cocco y Antonio Negri (2006). *GlobAL. Biopoder y luchas en una América latina globalizada*. Buenos Aires: Paidós.

16 Para un somero recuento de estas decisiones del Tribunal Supremo de Justicia de Venezuela, consúltese la nota periodística de Dagne Cobo Buschbeck (2017). “Tribunal Supremo asume las competencias de la Asamblea Nacional”. En *El Estímulo*, 30 de marzo. Disponible en: <http://elestimulo.com/blog/tsj-asume-competencias-de-la-asamblea-nacional-por-estar-en-desacato/> [Consultado el 7 de enero 2018].

17 Cfr. los perfiles en redes sociales del grupo Dale Letra. Twitter: [https://twitter.com/dale\\_letra?lang=es](https://twitter.com/dale_letra?lang=es). Instagram: [https://www.instagram.com/dale\\_letra/?hl=es-la](https://www.instagram.com/dale_letra/?hl=es-la).

Por otra parte, un caso que ha privilegiado la participación de las mujeres en la protesta desde las fuerzas críticas del movimiento feminista ha sido el del grupo boliviano Mujeres Creando, que trabaja desde principios de los años noventa tanto con intervenciones callejeras a manera de grafitis como con acciones en espacios públicos. Se trata de una iniciativa de feminismo anarquista que busca reivindicar a la mujer como actor político pero, a la vez, apartándose de todo marco partidista.<sup>18</sup> Mujeres Creando se propone repolitizar la vida femenina en el espacio público desde un ejercicio de polémica y conflicto con toda estructura institucional:

Recuperar nuestro cuerpo en toda la extensión de nuestra piel, de su sensualidad, de su sentido frágil, [...] es un proceso subversivo y revolucionario que solamente las mujeres lo hemos iniciado y para el cual no necesitamos 'permiso político' ni legitimación ninguna (Mujeres Creando, 2005: 227).

La principal crisis frente a la que se posiciona actualmente Mujeres Creando es la del sistema patriarcal moderno occidental, pero disfrazado en el caso de Bolivia de un movimiento socialista incluyente, liderado por la figura del presidente Evo Morales. Para este colectivo, la figura de caudillo de Morales ha reproducido los modelos masculinos del poder hegemónico y, a pesar de sus intenciones de inclusión y diversidad, ha mantenido sistemáticamente una postura machista a la hora de ejercer el poder.<sup>19</sup> Frente a los distintos escándalos que ha protagonizado

Morales (como diversos hijos no reconocidos con distintas mujeres que lo acusan de haberse aprovechado de ellas), Mujeres Creando desarrolló una manifestación en la que presentaban públicamente, de forma irónica y grotesca, a presuntos hijos del mandatario, que en realidad eran muñecos hechos de trapo y ataviados con carteles con frases como “Hijo negado alimentado con un cargo en el estado”, “Hijo bastardo del poder” o “Hijo de la violación”. La acción era acompañada con un panfleto en el que se interpelaba al presidente acusándolo de machista y racista por su hipocresía de profesar una transformación social mientras replicaba los modelos hegemónicos del patriarcado occidental. “Su vida privada es política, como la de todos y todas”, decían al presidente. “Basta de doble moral, de hablar de revolución en los balcones y ser un macho opresor en la cama”.

Un caso que desplegará este tipo de confrontación a partir de otros medios, desde las redes digitales a la calle, es el movimiento #YoSoy132, en México. Durante el período de campañas presidenciales en el 2012, las grandes cadenas televisoras publicitaban con favoritismo al candidato Enrique Peña Nieto, quien parecía llevar toda la ventaja frente a sus adversarios. Durante un foro de debate público en la sede de una universidad privada en Ciudad de México, el candidato fue interpelado y abucheado por la comunidad estudiantil, al punto de obligarle a abandonar el recinto.<sup>20</sup> Cuando los medios de comunicación acusaron a los estudiantes involucrados de ser agitadores infiltrados, estos respondieron grabando videos que circularon por redes sociales

18 Uno de los grafitis más emblemáticos del grupo caracteriza claramente este apartidismo crítico: “No hay nada más parecido a un machista de derecha que un machista de izquierda”.

19 Véase la crítica que hace al respecto María Galindo (2006), integrante de Mujeres Creando, en “Evo Morales y la descolonización fálica del Estado Boliviano”. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article612> [Consultado el 15 de febrero 2018].

20 Puede verse un recuento de los eventos en Nasheli Jiménez del Val (2016). “Mexican Spring: #YoSoy132’s Images of Resistance”. En L. Calvente y G. García (eds.) *Imprints of Revolution: Visual Representations of Resistance*, Londres: Rowman and Littlefield. Una consideración general se encuentra en José Galindo Cáceres e Ignacio González-Acosta (2013). *#YoSoy132: La primera erupción visible*, Global Talent University Press.

en internet en los que se identificaban individualmente y comprobaban ser no más que estudiantes universitarios. La cantidad de videos subidos voluntariamente a la red alcanzó los 131 y fue entonces cuando, en el contexto de las protestas que siguieron a estos sucesos, comenzó a articularse la consigna “Somos más que 131” y el *hashtag* #YoSoy132, que finalmente daría nombre a este heterogéneo movimiento compuesto para entonces ya no sólo por estudiantes, sino también por distintos sectores sociales igualmente inconformes con la institución política mexicana y los medios de comunicación hegemónicos.<sup>21</sup>

Podría decirse que este movimiento surgió “de las redes a la calles” (Mauleón, 2012), es decir, que antes de articularse como un grupo diverso de manifestantes en el espacio público comenzó como una estrategia comunicacional para sumar seguidores a su causa. A diferencia de otras formas de protesta donde las mediaciones digitales sirven como mecanismos de articulación y difusión del movimiento, el #YoSoy132 recurre primero a la mediación digital y, desde ahí, convoca al involucramiento directo porque, en su caso, los dispositivos digitales y las redes sociales funcionaban como:

[...] un instrumento tanto de comunicación interna [...] como de comunicación externa con el entorno, mediante el cual se difunden sus posiciones políticas, se dan a conocer sus movilizaciones [...] y se cultivan sus relaciones con grupos afines y solidarios (Estrada Saavedra, 2014: 102).<sup>22</sup>

21 Para una revisión más detallada del nacimiento y desarrollo del movimiento, se recomienda: Marco Estrada Saavedra (2014). “Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132”. En *Sociológica*, no. 28, pp. 83-123.

22 Según algunos análisis, para mediados de mayo de 2012 el *hashtag* #YoSoy132 había sido el más mencionado en el mundo (Mauleón, 2012).

La manera en que #YoSoy132 interviene multimediáticamente en el orden social podría rastrearse también, aunque con ciertas diferencias, en el caso del Frente 3 de Fevereiro, en la ciudad de São Paulo. El Frente se define como “un colectivo de investigación y acción directa sobre el racismo en la sociedad brasileña”.<sup>23</sup> Su nombre, “3 de febrero”, se toma de la fecha en que un joven negro fue brutalmente asesinado por la policía brasileña, en un acto de total impunidad y abuso de poder.<sup>24</sup> A partir de este suceso, el Frente desarrolló desde sus inicios un programa para intervenir en estos problemas sociales a través de diversos medios y acciones. Uno de sus proyectos más extensos y complejos es *Zumbi Somos Nós*, que inició en 2005 como una intervención en un juego de fútbol en el que, con ayuda de los asistentes, el Frente desplegó desde las gradas grandes pancartas con frases como “Zumbi somos nosotros”,<sup>25</sup> “¿Dónde están los negros?” y “Brasil negro, saludos”. Además de esta acción directa, el proyecto se ha desbordado hacia otros formatos y modos de mediación como, por ejemplo, un libro y una película documental publicados en 2006, en los que se

23 Página web del Frente 3 de Fevereiro: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>

24 Véase: Observatório das Violências Policiais e dos Direitos Humanos (2004). “Dentista, suspeito por ser negro, é assassinado por policiais militares em Santana (zona norte de São Paulo)”. Disponible en: [http://www.ovp-sp.org/exec\\_flavio\\_santana.htm](http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm) [Consultado el 7 de enero 2018].

25 Se trata de una alusión a la leyenda de Zumbi dos Palmares, un esclavo negro que se ha convertido en un símbolo de liderazgo para la raza negra porque durante la colonia portuguesa se rebeló y organizó un territorio libre de esclavitud. Para más información sobre este proyecto y su relación con la leyenda de Zumbi, véase: Cecilia Vázquez (2014). “Todos somos Zumbi. Disputas en torno al mito de la democracia racial en Brasil”. En *Papeles de Trabajo*, no. 14, pp. 78-91.

recopilan en formato textual y audiovisual los distintos elementos y fases de la investigación que desarrolla el Frente. Un año después, se presentó un disco musical de influencia afro que aborda la problemática racial. Por último, todo este material se encuentra reunido en una plataforma web con una nutrida galería de fotografías, videos, textos y demás documentos relacionados a su práctica investigativa y de intervención urbana.

Los casos de Dale Letra, Mujeres Creando, #YoSoy132 y el Frente 3 de Fevereiro no pueden ser catalogados restrictivamente como expresiones artísticas o activismo político sino más bien como movimientos sociales o prácticas ciudadanas que recurren a estrategias de experimentación artística para emprender sus demandas. La dimensión imaginativa de la práctica artística y la materialidad de sus formas retóricas está ligada a la misma materialidad que instituye lo político. Ni la rigidez de la institucionalidad política (incluso la formalmente democrática) ni la militancia instrumental permiten intervenir más que en modos regulados y previsibles. Son estas limitaciones las que dan cuenta de la relevancia y la singularidad del activismo artístico en América Latina.

Ahora bien, a diferencia de los casos históricos que presenta la RcS, una particularidad de estos más recientes es que su dimensión artística es “una cualidad emergente”, es decir, que se produce en el desarrollo de sus actividades sin que sea definida así de antemano y, no obstante, singulariza sus modos de intervención. Éste sería un primer elemento que permite distanciar estas prácticas de la definición que de activismo artístico hace RcS. Como bien señala, el activismo artístico:

[...] [e]s legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición ‘artística’ resulta imprescindible [...] para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para [...] favorecer su reactivación (RcS, 2012: 45).

Desde esta perspectiva, lo que distinguiría a Dale Letra o al Frente 3 de Fevereiro de otras experiencias anteriores en Latinoamérica, como aquellas que tuvieron lugar entre los setenta y noventa en un contexto claramente marcado por el afán de experimentación de cierto arte contemporáneo ligado aún de algún modo a los experimentos del conceptualismo, sería su indiferencia ante las categorías y saberes artísticos especializados como una forma de orientar sus prácticas. Aquellos primeros casos provienen de colectivos de artistas más o menos inconformes con un orden institucional hegemónico pero a fin de cuentas instruidos en determinadas disciplinas como la gráfica, la pintura o el mural, que se desbordan hacia la intervención social directa. En cambio, las iniciativas más recientes que hemos señalado operan indiferentes a debates del campo artístico, también los relativos al activismo artístico, que se han desplegado desde la academia, los centros de arte y las investigaciones más o menos independientes pero en todo dentro del campo disciplinar. Estos experimentos contemporáneos parecen hacer caso omiso de esas etiquetas y desarrollar su práctica con un grado de indeterminación que les permite una intervención más impredecible. Un segundo elemento diferenciador de estas últimas iniciativas es que, por una parte, activan sus estrategias relacionales a través de demandas específicas de identidad cultural, como las del feminismo de Mujeres Creando o las raciales del Frente 3 de Fevereiro. Estos emplazamientos identitarios no jugaban ningún papel relevante en las estrategias del Taller NN o Tucumán Arde y eso hace que, entre otras cosas, sus antagonistas sean otras formas de poder y regulación social que no operan necesariamente desde la represión violenta o la censura abierta sino desde consensos culturales aceptados institucionalmente. Por otra parte, a diferencia de Mujeres Creando y del Frente, los casos de Dale Letra o #YoSoy132 plantean unas formas de asociación que no interpelan a grupos específicos singularizados de antemano

sino que operan transversalmente mediante unas demandas que son asumibles más allá de la identidad cultural. En este sentido, ambos casos se separan también de Tucumán Arde o la APJ porque no interpelan a otros actores sociales a través de la clase o su posición identitaria diferencial.

Por ello, los cuatro últimos casos se alejan de la militancia política de los primeros, alineados en su mayoría con las filas de la izquierda y que tenían como antagonistas a una serie de regímenes abiertamente dictatoriales o represores. En lugar de esto, se manifiesta una tendencia política en disputa constante más allá de partidos políticos o afinidades militantes que buscan formas de organización, producción y circulación para incidir en un terreno social que ya no es políticamente reducible a los grupos antagonicos tradicionales sino más bien a situaciones de crisis en la vida cotidiana: corrupción, violencia política, racismo, machismo y hegemonía comunicacional. En última instancia, estos problemas exigen repensar el activismo artístico en Latinoamérica actualmente, en tensión entre la violenta explotación del tardocapitalismo global y gobiernos supuestamente progresistas, y hacer esto deslindándose tanto de las formas inoperantes de la militancia tradicional como de las preconcepciones disciplinares más mercantiles y narcisistas del arte contemporáneo. ✘

## REFERENCIAS

---

- Estrada-Saavedra, M. (2014). "Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132". En *Sociológica*, núm. 28, pp. 83-123.
- Felshin, N. (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En Blanco, P., J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Holmes, B. (2007). "The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance". En Bradley, W. y C. Esche (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing.
- Mauleón, H. (2012). "De la red a las calles". En *Nexos*, 1 de septiembre. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=14969> [Consultado el 07 de enero de 2018].
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mujeres Creando (2005). *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Traba, M. (2005). "Mirar en Caracas". En *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Richard, N. (1997). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural". En *Revista Iberoamericana*, núm. 180, pp. 345-361.