

TEMAS

D E L A A C A D E M I A

ARTIVISMOS EN EL SIGLO XXI. ARTE - URGENCIA - ACCIÓN

COORDINADORA: ELENA OLIVERAS

LUIS CAMNITZER ■ JULIO CÉSAR CRIVELLI

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI ■ MALGORZATA KAŻMIERCZAK

ANDREA GIUNTA ■ GEORGINA GLUZMAN ■ MARÍA DE LOURDES GHIDOLI

SILVIA DOLINKO - LAURA MALOSETTI COSTA ■ GRACIELA TAQUINI

GRACIELA SARTI ■ ELENA OLIVERAS ■ MARÍA CAROLINA BAULO - FLORENCIA BATTITI



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2025



**Ministerio de
Capital Humano**
República Argentina

**Secretaría
de Educación**

TEMAS

D E L A A C A D E M I A

ARTIVISMOS EN EL SIGLO XXI. ARTE - URGENCIA - ACCIÓN

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2025

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Sergio Alberto Baur

PRESIDENTE

Marta Penhos

VICEPRESIDENTE

Andrea Giunta

SECRETARIO GENERAL

Graciela Hasper

PROSECRETARIA

Carlos López Puccio

TESORERO

Gracia Cutuli

PROTESORERA

Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

Mariano Schenone

ASISTENTE

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA ADMINISTRATIVA

Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL Y FONDO PATRIMONIAL

Claudia Fagaburu

ASISTENTE

Victoria Lopresto

ARCHIVO

Emilce García Chabbert

BIBLIOTECA

Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Guillermo Walter Torres
Florisa A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica y edición

Marta Penhos

Coordinación del número

Elena Oliveras

Asistente de edición

Claudia Fagaburu

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos, para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido errores u omisiones involuntarias, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la academia : artivismo en el siglo XXI : arte : urgencia : acción / Elena Oliveras ... [et al.] ; Compilación de Elena Oliveras. - 21a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2025. 136 p. ; 24 x 23 cm.

ISBN 978-950-612-130-3

1. Arte. I. Oliveras, Elena II. Oliveras, Elena , comp. CDD 707

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

Instagram: [@anba_ar](https://www.instagram.com/anba_ar)

Facebook: [anbaweb](https://www.facebook.com/anbaweb)

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Sergio A. Baur y Marta Penhos

7

PRESENTACIÓN

Elena Oliveras

9

INTRODUCCIÓN

Luis Camnitzer

17

ENTRE EL ARTE POR EL ARTE Y EL ARTE CON CAUSA

Julio César Crivelli

25

ARTIVISMO, SIGNIFICADO Y METÁFORA

Nelly Perazzo - Alejandro Schianchi

37

ARTIVISMO Y LENGUAJE

Malgorata Kaźmierczak

45

“ALIMENTADO POR LA RABIA”
PERFOACTIVISMO DESDE 1970 HASTA LA ACTUALIDAD

Andrea Giunta

55

ACTIVISMOS FEMINISTAS EN EL ARTE LATINOAMERICANO

Georgina G. Gluzman

69

LA CALLE ES NUESTRA:
ARTES, ACTIVISMOS Y FEMINISMOS EN LA ARGENTINA RECIENTE

María de Lourdes Ghidoli

79

MAGA PÉREZ, ARTIVISMO, HISTORIA Y MEMORIA.
VISUALIDAD ANTIRRACISTA PARA SUPERAR ESTEREOTIPOS

Silvia Dolinko - Laura Malosetti Costa

91

SAN MARTÍN, TERRITORIO DE ARTIVISMOS: LA CÁRCEL, EL BASURAL, EL RÍO

Graciela Taquini

101

DE CÓMO LO PERSONAL ES POLÍTICO

Graciela Sarti

111

ENTRE LA ACCIÓN Y LOS AFECTOS:
ACERCA DE LA EFICACIA EN LA OBRA DE RENÉ FRANCISCO Y ANA GALLARDO

Elena Oliveras

121

PRÁCTICAS DEL *SER-CON*

María Carolina Baulo

131

PROHIBIDO OLVIDAR. CONVERSACIÓN CON FLORENCIA BATTITI

Presentación

SERGIO A. BAUR

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE BELLAS ARTES

MARTA PENHOS

VICEPRESIDENTA
EDITORIA DE TEMAS

Con el número XXI de *TEMAS de la Academia*, la publicación anual de la Academia Nacional de Bellas Artes, continuamos con el propósito de ofrecer un espacio de reflexión crítica sobre los múltiples modos en que el arte se enlaza con la sociedad contemporánea. Desde su creación en 1999, la revista-libro ha asumido el desafío de abordar, en cada entrega, un asunto central que convoque miradas diversas para promover el diálogo entre la práctica artística, la investigación, la gestión y la crítica.

En esta nueva edición, *TEMAS* se detiene en una cuestión particularmente significativa: el artivismo o activismo artístico, fenómeno que redefine las fronteras entre creación estética, acción política y participación social. Bajo esta denominación se agrupan expresiones que, desde lenguajes, territorios y comunidades muy distintos, buscan incidir en la realidad, interpelar al conjunto de la población y ensayar formas de resistencia o transformación que resuenan más allá del campo de la cultura.

El *dossier* de este número reúne aportes de artistas, teóricos, investigadores y curadores que examinan cómo el arte puede devenir herramienta de intervención y testimonio, medio de denuncia o de construcción colectiva. Se analizan prácticas que emergen en el espacio público y en entornos digitales, experiencias colaborativas con comunidades y proyectos que cuestionan las lógicas institucionales del arte para plantear otras maneras de pensar y elaborar la *praxis* artística en relación con reclamos sociales, con la memoria y la justicia.

Como en sus entregas anteriores, *TEMAS* mantiene su vocación por ofrecer un panorama plural, atento tanto a la historia de las manifestaciones artivistas como a las urgencias del presente. En esta ocasión, la coordinación del *dossier* estuvo a cargo de Elena Oliveras, especialista en arte contemporáneo, cuya labor permitió articular una selección de textos

que, sin pretender agotar el tema, lo abordan desde perspectivas múltiples y complementarias. Nuevamente ha resultado estimulante y fructífero el trabajo colaborativo junto a la editora de la revista, Marta Penhos, y la asistente de edición Claudia Fagaburu.

Con esta publicación, como con el conjunto de los proyectos y realizaciones editoriales de la Academia Nacional de Bellas Artes, reafirmamos nuestro compromiso con la construcción de conocimiento, el intercambio interdisciplinario y el reconocimiento de las múltiples formas en que el arte se vincula con la vida social y política.

Introducción

ELENA OLIVERAS
ACADÉMICA DE NÚMERO

Vivimos en un tiempo de urgencias. El artista no puede sino tomar partido entendiendo que sólo una sociedad suicida podría decidir no actuar. La cuestión del artivismo resulta, en consecuencia, un asunto principal en el debate actual sobre la producción artística y su incidencia social. Reconociendo la importancia de esa cuestión la Academia Nacional de Bellas Artes dedica un nuevo número de la revista *TEMAS* al artivismo como problemática que, de uno u otro modo, nos involucra y afecta.

“Artivismo” es un neologismo que surge de la unión de los términos “arte” y “activismo”. Su íntima conexión surge de la necesidad de una acción directa, particularmente en el ámbito político y social. Si bien el artivismo tiene antecedentes en el siglo XX, y aún antes, es una corriente en auge en el siglo XXI. Cuenta con un *corpus* muy amplio y en él ingresan temas como la crisis ecológica, la marginalidad, la inmigración, el consumismo o las nuevas tecnologías.

Hablar de artivismo es entrar en un terreno resbaladizo. Es acceder a un campo abierto a las preguntas, principalmente por un difícil límite semántico con el “arte político” y el “arte crítico”. Ambos cuentan con abundante bibliografía en el terreno filosófico, desde Platón o Aristóteles, hasta Adorno, Benjamin, Marcuse, Rancière o Badiou. En lo que respecta a la bibliografía sobre artivismo resultan muy importantes los aportes de Lucy Lippard y Gerald Raunig, entre otros.

El artivismo va más allá de la representación. Lo caracteriza el ser origen de acciones concretas por lo que suele vincularse con la militancia o las movilizaciones. Sin embargo, los artistas no responden necesariamente a un espacio político identificable como un partido o una organización si bien existe la intención de producir un cambio de orden político, social o cultural.

Entre los parámetros que ayudan a la definición del artivismo se encuentran la intencionalidad del artista, la eficacia en el propó-

sito de producir una intervención directa, la visibilización de una urgencia, la concreción de microutopías conducentes a un mundo mejor y la participación activa del receptor que asume su responsabilidad dentro de una determinada acción. Por este camino se resignifica el ideal de disolución del arte en la vida para que esta se convierta en un lugar más feliz. En consecuencia, la utopía —aun mediada por visiones distópicas— ingresa necesariamente en el programa artivista.

El artivismo se manifiesta en una amplia gama de formas y medios, adaptándose al contexto y al mensaje que se desea transmitir. Entre los ejemplos más notables se encuentra el trabajo del artista y disidente chino Ai Weiwei, quien a través de sus instalaciones y fotografías ha criticado duramente al gobierno de su país. Se ha pronunciado en contra de las violaciones a los derechos humanos e instado al gobierno de China a reformar su sistema político, lo que tuvo como consecuencia su encierro en prisión.

Al fusionar la creatividad con el compromiso social y político, los artistas desafían el *statu quo*. Como el parresiasrés, asumen riesgos en acciones que van más allá del “objeto” artístico y de los espacios de la “alta cultura” o del “mundo del arte”. Los guía la idea de promover el intercambio comunicativo y el contacto vivo, lo que dará origen a múltiples variantes en un proceso necesariamente abierto.

Es indudable que para actuar es preciso, primero, ver. Y esto es lo que buscan los artistas: ayudarnos a ver para no aceptar pasivamente la inexorabilidad de los hechos que terminan por esclavizarnos. Y sabemos que no hay peor esclavitud que la voluntaria, tal como describe Étienne de la Boétie en su *Discurso de la servidumbre voluntaria*.

En suma, las prácticas de resistencia artivistas —en gran parte colectivas— abren nuevos caminos para la participación ciudadana y la lucha por una sociedad más justa y equitativa. Son prácticas de cuidado que se infiltran en la conducta modificando subjetividades.

De este modo responden a la demanda de Hegel: “Lo que exigimos a una obra de arte es que participe de la vida”.¹

Luis Camnitzer define al activismo como arte-con-causa, diferente del arte-por-el-arte. La separación de obra y causa, la desconfianza de que la causa arruine al arte, viene tanto de la veneración de la autoría como de una tradición del arte-por-el-arte que busca la pureza de los valores absolutos.

En su artículo “Entre el arte por el arte y el arte con causa”, considera Camnitzer que el activismo es una sub-categoría dentro del arte como práctica social, aunque se podría afirmar que todo arte es una forma de práctica social. Sin embargo, el término se reserva para cuando el compromiso y el cambio social se convierten en metas claramente expresadas. Esto lleva a preguntar por qué los servicios sociales —y los políticos— no son creativos desde un comienzo y necesitan recurrir a los artistas para serlos.

Camnitzer encuentra antecedentes del activismo en el dadaísmo, el situacionismo y el conceptualismo político. En lo que respecta a la ideología, el activismo se identifica abiertamente con actividades contestatarias de izquierda, no así con expresiones de la derecha tradicional, aun cuando sean populistas y potencialmente similares.

El activismo pretende borrar los límites del arte y la vida, como queda claramente expuesto en los happenings de Allan Kaprow y Alison Knowles y, de modo general, en las acciones de Fluxus, un grupo contestatario que quería desmontar el mercado.

Fundamentalmente el activismo es una forma de conocimiento por encima de la producción de objetos; de allí su politicidad. En tanto instrumento cognitivo, muchas veces resulta opacado por el mito de la autoría o desvirtuado en su transitoriedad por la demanda de permanencia por parte del mercado.

La promoción de la autoría tiene ventajas económicas, pero limita al arte en su función cognitiva. La obra asociada con el autor permanece, por lo menos parcialmente, aprisionada en el nombre y no logra integrarse en la praxis vital. Sabiamente, los autores de *Tucumán arte* hicieron su obra como un colectivo anónimo que los protegía durante una dictadura feroz. Pero también la opción fue

ideológicamente coherente con la intención de no disminuir el efecto de la acción.

De modo similar a Camnitzer, Julio Crivelli une teoría estética e historia del arte para acercarnos a la definición del activismo. En “Activismo, significado y metáfora”, luego de referirse a la importancia de la metáfora en el arte se detiene en las ideas de “indistinguibilidad” y “mundo del arte” de Arthur Danto. Llega así a caracterizar al activismo como capítulo retirado del “mundo del arte” al estar orientado por la movilización social y la participación en el espacio público. Supone un regreso a la emoción, por lo que no existe dificultad en la recepción.

Destacar el regreso del arte al ser humano común, sin necesidad de “expertos”, es uno de los objetivos de la investigación de Crivelli. Entre los ejemplos examinados figura Fuerza Artística de Choque Comunicativo, grupo que se inicia con motivo de la visita del presidente estadounidense Barack Obama. La consigna fue: “Obama no sos bienvenido/ Macri Go Home”.

Etcétera es otro de los grupos analizados. Integrado por artistas visuales, performers, músicos y poetas, nació como reacción a una cultura invadida por las reglas del mercado. En cuanto al Colectivo Fin de UN Mundo (FUNO) se destaca su propósito fundacional de realizar acciones urbanas sobre asuntos sociales. Como la mayor parte de las propuestas activistas aspira a un mundo más justo, que incluya a toda la sociedad. Un “mundo hogar”.

El trabajo en equipo, que anula jerarquías, es una cuestión principal del activismo. Así lo evidencia Oligatega, al diseñar estrategias que permiten la construcción de obras a gran escala que no evidencian los aportes individuales, sino que se muestran como producción grupal.

En el caso de Cromoactivismo —un ensayo micropolítico a partir de un gesto sensible— se destaca el uso del color en el espacio público. Promueve encuentros de cartelismo (a los que llama cromoactivaciones), que consisten en la producción de carteles de cartón pintados a mano. También organizan cromoactivaciones directamente en la calle.

Concluye Crivelli que en su capacidad de conmocionarnos, lejos del intelecto utilitario, reside el extraordinario poder transformador del activismo. Hace visible la discriminación de las mujeres, el acecho

1. G.W.F. Hegel. *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1973, pp. 72-73.

de la inteligencia artificial, la brutalidad homicida de las dictaduras, el cambio climático, entre otros graves problemas del capitaloceno.

Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi —al igual que Camnitzer— consideran que las raíces del artivismo se pueden rastrear en ejemplos de la vanguardia del siglo XX como el dadaísmo, el situacionismo y el arte conceptual. Esos movimientos cuestionan el rol del arte tradicional en la sociedad al tiempo que defienden su potencial político.

En “Artivismo y lenguaje” Perazzo y Schianchi se concentrarán en tres movimientos artísticos de vanguardia: el Letrismo, el Situacionismo y OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle). Si bien los dos primeros tuvieron actuación principalmente en el siglo XX, OULIPO continúa aún con un número importante de representantes incluido un autor argentino, Eduardo Berti. Recordemos que en 2016 Berti coordinó talleres muy originales como el de creación de un poema durante un viaje en subterráneo. En este caso se trataba de la línea D y la escritura comenzaba en la estación Olleros.

En cuanto al Letrismo, Perazzo y Schianchi subrayan que ejerció una importante influencia en el joven Guy Debord y en la Internacional Situacionista, fundada en 1957 por artistas vanguardistas reunidos alrededor de Debord, como Asger Jones, Constant Nieuwenhuys o Pinot-Gallizio. El grupo defendía un urbanismo unitario, ligado a una situación de deriva o *détournement*. Más allá de la idea de viaje o paseo, se trataba de un dejarse llevar por situaciones circunstanciales y el juego del azar. Era un modo de recuperar las capacidades creativas de cada individuo, aplacadas por la sociedad moderna que Debord define como “sociedad del espectáculo”. En esa sociedad las relaciones humanas se encuentran dominadas por imágenes, lo que desemboca en un simulacro de lo real.

Dentro del arte del siglo XXI la obra de Amalia Ulman es un interesante ejemplo del rol de las imágenes en Internet. En *Excellences & Perfections* (2014) muestra un modo de circulación de imágenes según los cánones y arquetipos de *influencers* o celebridades que exhiben permanentemente su vida privada en línea. Por su parte, Joan Fontcuberta en *La furia de las imágenes* examina temas como “la superabundancia de lo visual” o “el capitalismo de las imágenes y sus excesos”.

En un mundo mediatizado por las imágenes se acentúa la soledad, la fragmentación de la percepción y la dispersión de la atención. Cuestiones a la que alude Mariela Yeregui en la propuesta integrado-

ra de “Diario dialogado” (léase: antídoto contra el dolor, tecnología de reparación). Allí escribe pequeños textos con el sistema ChatGPT sobre su experiencia durante un tratamiento médico. Los relatos despersonalizados de la IA conforman un contrapunto movilizante con el lenguaje humano íntimamente ligado a la emoción.

“Alimentado por la rabia - perfoactivismo desde 1970 hasta la actualidad” es el título del ensayo de Małgorzata Kaźmierczak. En él se resalta el fuerte compromiso del perfoactivismo con la realidad del presente, lo que hace que se rechace la representación en favor de la presentación.

La performance “puede estar alimentada por la rabia de un modo que la pintura y la escultura no pueden”, según detalla Judy Chicago. Asociado a la contracultura y a los movimientos sociales, este género ha cuestionado el canon artístico. Por su carácter efímero, intenta evadir el mercado del arte, así como las instituciones. Prefiere la calle o la naturaleza y no el museo o la galería. De este modo, se ubica en una zona indefinida que desafía la división arte / mundo.

Fruto de la unión de la performance con el activismo es la intención de inaugurar debates sociales y políticos. Su potencia se verá debilitada al estetizarse, tal como expone Boris Groys. Para subrayar su posición pregunta si los artivistas pueden cambiar el mundo en la medida en que no quieren renunciar a ser artistas.

Kaźmierczak analiza las implicancias de la autoría en el perfoactivismo y el modo en que puede ser instrumentalizado por las instituciones. Aunque estas intenten relegarlo, seguirá manteniendo su importante función para activar el cambio social.

En relación con los peligros a los que se expone el artivismo, la respuesta de Kaźmierczak es, en términos generales, positiva, y da ejemplos de éxito de acciones perfoactivistas, como las de Madres polacas contra la tala. Luego de que una serie de fotos aparecieran en los periódicos se cambió la ley y se detuvo la barbarie de la tala de árboles.

Ante el peligro de mercantilización, la desmaterialización del objeto artístico en el activismo debe entenderse no sólo como una táctica defensiva, sino también como un momento positivo o creativo, marcado por un énfasis cada vez mayor en el arte como proceso que se prolonga en el tiempo.

El ensayo de Kaźmierczak cubre un amplio espectro histórico con artistas como Suzanne Lacy quien, en los años 70, utilizó el arte para dar cuenta de la violencia sexual. Y llega hasta acciones contemporáneas alineadas con el cambio en sectores determinados de la sociedad.

De modo similar a Kaźmierczak, también Andrea Giunta resalta el papel artista de las mujeres. En “Activismos feministas en el arte latinoamericano” define el activismo artístico como un conjunto de acciones episódicas o sostenidas que se organizan con el anhelo de contribuir al cambio social o político. Estas acciones suponen protesta, expresión de disenso, acción directa, erosión del poder político o económico desde el poder simbólico de la cultura.

Se destacan, por un lado, las posiciones frentistas en las que los artistas o representantes del mundo de la cultura se unen para expresar su desacuerdo con una situación específica. Sus textos se divulgan en periódicos o, como sucede últimamente, en las redes sociales.

Por otro lado, existe el activismo de obras que circunstancialmente saltan a la escena pública. Un ejemplo es el *Guernica* de Picasso, actualizado en términos de crítica cada vez que se erige en emblema de una coyuntura particular. Es lo que sucedió en 2003 en las manifestaciones en contra los bombardeos en Irak.

Siendo una profunda investigadora del feminismo, Giunta logra visibilizar algunos episodios clave del arte latinoamericano. Entre otros, se encuentran las acciones artísticas urbanas a partir del estallido de la marea verde, del #niunamenos y del #metoo desde 2015.

El feminismo ocupó las calles con una intensidad tal que no pasó desapercibido en las matrices de los discursos patriarcales de las derechas alternativas o extremas, como la de Donald Trump, Jair Bolsonaro o Javier Milei. Sus “batallas culturales” no solo consisten en propuestas privatizadoras o anti estatales, sino también en el odio, incluso al feminismo. Esas batallas, sin embargo, tuvieron por efecto contribuir a la visibilización de la agenda del “enemigo”.

En su consideración de distintas formas de activismo feminista en el arte latinoamericano Giunta señala la importancia de individuos o de grupos de raza negra o de indígenas que explícita o implícitamente cuestionan al feminismo blanco. Estos cuestionamientos conllevan una transformación radical del canon del arte latinoamericano.

En términos generales, el artículo de Giunta da cuenta de la necesidad de ir más allá de esquematismos y generalizaciones conceptuales. Su enfoque está avalado por la presentación de ejemplos de países como Argentina, Chile, Colombia, Uruguay, Brasil o México.

El espectro geográfico es amplio, tanto como el temporal, que cubre desde la segunda mitad del siglo XX hasta el siglo XXI.

De modo similar a la contribución de Giunta, la de Georgina G. Gluzman se centra en la situación de las mujeres dentro de las sociedades patriarcales contemporáneas. Con foco en la ciudad de Buenos Aires, analiza las reacciones que se producen en el espacio urbano para dar cuenta de temas como el derecho al aborto, la violencia de género o los derechos del conjunto LGBTQIA+.

En “La calle es nuestra: artes, activismos y feminismos en la argentina reciente” Gluzman hace referencia al contexto en el que se inscriben las manifestaciones del activismo feminista y destaca su eficacia dentro de ese contexto. En otras palabras, dentro de los movimientos sociales de protesta —como “Ni una menos”— la lucha de las artistas adquiere pleno sentido y contribuye al cambio de una situación signada por la urgencia.

Un caso significativo es el de las Madres Víctimas de Trata, que batallan contra la desaparición de personas víctimas de la explotación sexual. Sus luchas encuentran continuidad en las acciones del colectivo Las Mariposas A.U.Ge (Acción Urbana de Género), donde cada participante porta la imagen de una persona desaparecida y asume el compromiso de hacer presente ese cuerpo ausente. Este colectivo se asocia a una línea de reclamos como los que tuvieron por protagonistas a las “locas” de Plaza de Mayo, quienes pedían por la aparición con vida de sus hijos y nietos. Esas “locas” pioneras inspiraron a otras madres como las que piden por la aparición de sus hijas desaparecidas en democracia con fines de explotación sexual.

Señala Gluzman que, en los últimos años, las artistas activistas han cobrado fuerza creciente en Argentina. Se han destacado, en particular, por la ocupación estética y política del espacio público, lo que supone la experiencia de salir del espacio doméstico, tradicionalmente adjudicado a las mujeres.

En consecuencia, el espacio por el que transitamos no es sólo el “lugar común de la gente”, sino un escenario de exposición artística de

conflictos concretos que nos interpelan de modo directo. Más allá de los lugares privilegiados de circulación del arte contemporáneo, ese escenario es la escena democrática donde el receptor puede prestar su cuerpo para ser parte de una experiencia estética que —teniendo por causa la violencia y la marginalidad— mueve a la resistencia y a la transformación.

La discriminación racista y la necesidad de ponerla en el centro de la escena fundamentan el ensayo de María de Lourdes Ghidoli. Toma como ejemplo la obra de Maga Pérez, artista visual, militante de Derechos Humanos Afrodescendientes de Argentina, ex directora de la Comisión para el Reconocimiento Histórico de la Comunidad Afroargentina del INADI, disuelto por el gobierno de Javier Milei en 2024.

Con el título “Maga Pérez, activismo, historia y memoria. Visibilidad antirracista para transformar estereotipos”, Ghidoli analiza la obra de una militante que no dudó en caracterizarse dentro del arte político. “Decir que una es afroargentina —sostuvo— es un acto político, mucho más es decir que una es afroporteña porque se asume que esas huellas históricas ya no existen en la ciudad”.

Ghidoli se detiene en la figura de María Remedios del Valle, más exactamente en el rescate de su memoria tal como la llevó a cabo Maga Pérez. También conocida como la “Madre de la Patria” o “La Capitana”, María Remedios del Valle fue una militar afrodescendiente. Figura clave en las guerras de la independencia argentina, luchó junto al General Manuel Belgrano en el Ejército del Norte y se destacó en el campo de batalla por su valentía.

La concreción del monumento a la heroína demandó casi dos siglos dado que ya en 1828 la Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires lo propuso. Más adelante, varias activistas impulsaron esta propuesta, entre ellas Maga Pérez, quien ya se había ocupado de representar a “La Capitana” en pinturas.

Finalmente, en 2022, se erige el Monumento a María Remedios del Valle en la intersección de las calles Bernardo de Irigoyen y Estados Unidos, en la ciudad de Buenos Aires. Pero la obra de Alexis Minkiewicz y Gisela Kraisman duraría menos de un año en pie. El 1° de septiembre de 2023 —un día después de la celebración del Día Internacional de los/as Afrodescendientes instaurado por Naciones Unidas— fue totalmente quemada. El hecho cobarde y anónimo reiteraba la fuerte discriminación racial que seguía ejerciéndose en nuestro país.

La lucha de María Remedios del Valle simbolizaba la propia lucha de Maga Pérez y de sus antepasados, tanto familiares como comunitarios, en pos del respeto y de la aceptación de grupos históricamente marginados.

La marginalidad también es tema de la investigación de Silvia Dolinko y Laura Malosetti Costa. Con el sugerente título “San Martín, territorio de artivismos: la cárcel, el basural, el río” detallan un tipo de activismo extra museístico en un distrito de la provincia de Buenos Aires.

Dolinko y Malosetti Costa analizan propuestas del CUSAM (Centro Universitario de la Universidad Nacional de San Martín) para la cárcel de José León Suárez. Además estudian la labor de activistas que buscan sanear el basural ubicado en esa localidad como también los márgenes del río Reconquista, el más contaminado del conurbano bonaerense.

Las autoras subrayan la importancia de poblaciones barriales interesadas en incidir en sus respectivos contextos. Ellas son parte de un público que no suele visitar los circuitos tradicionales de arte como sucede en el caso de los que asisten a museos, galerías, bienales o ferias, integrado en buena medida por clases medias y altas ilustradas.

Es propio del activismo el imaginar microutopías para un mundo en crisis que ve desmoronarse el surgimiento de grandes utopías. Esas microutopías tendrán como protagonistas al dúo Iconoclastas (Pablo Ares y Julia Risler) quienes —a partir de encuentros con vecinos de barrios del partido de San Martín— proyectaron acciones en el inmenso vertedero de residuos gestionado por el CEAMSE (Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado). Relacionadas con esas acciones el equipo diseñó el mapa de *La República de los cirujas* para situar la labor invisibilizada de los recuperadores urbanos.

El éxodo hacia zonas urbanas es resaltado por Migrantas en Reconquista, un grupo que se enfoca en las mujeres trabajadoras que han tenido que migrar de su lugar de origen por la degradación de los ecosistemas rurales. Son ellas las principales afectadas por los problemas socioambientales de la zona, pero al mismo tiempo son creadoras de nuevos modos de supervivencia.

El activismo también se da cita en el penal de José León Suárez. Allí el CUSAM concreta diversas tareas de extensión universitaria. Organiza talleres de arte visuales, música o teatro. Un taller de títeres

y autómatas abrió un nuevo diálogo entre padres privados de libertad y sus hijas e hijos.

A partir de 2013 el CUSAM amplía su incidencia en sectores marginados con un espacio radial. Radio Mosquito es un taller de radio y programación sostenida donde tienen voz personas privadas de libertad.

En “De cómo lo personal es político” Graciela Taquini examina zonas geográficas específicas en las que actúan grupos activistas: Taller flotante, Expediciones a Puerto Piojo, Construcción del Archivo de la Memoria Popular de la Villa 20 (CAMPV20), Proyectorazo y La lengua en la calle.

Propone Taquini una original definición de “activismo”. Sería algo similar a un “vivo dito” actualizado, es decir una acción que a través de señalamientos convierte objetos, personas o situaciones cotidianas en obras de arte. De este modo se genera una especie de lupa que magnifica y destaca lo que generalmente no se ve. Precisamente, los ejemplos analizados subrayarán el poder de visibilización del activismo y el consecuente pasaje a la acción. Si no se ve, será imposible actuar.

Ubicado en la provincia de Entre Ríos, el Taller Flotante de Victoria es llevado adelante por un grupo de mujeres profesionales del arte y la arquitectura que nacieron, viven o trabajan allí. Por otra parte, las expediciones a Puerto Piojo de Dock Sud, en Avellaneda, reúne artistas, curadores y docentes de arte, mientras que el Archivo de la Memoria Popular de Villa 20 (en el barrio de Lugano, CABA) llega de la mano de jóvenes artistas comprometidos con la producción y gestión del arte.

En cuanto al Proyectorazo —cuyo nombre evoca al Cacerolazo (protestas espontáneas ante la crisis del 2001)— y a La lengua en la calle, Taquini destaca su efectividad ante circunstancias puntuales y su expansión a través de las redes.

Todos estos ejemplos de activismo tienen sus raíces en la “estética relacional”, en la medida en que activan canales dinámicos de comunicación para el crecimiento personal y la transformación social.

Aclara Taquini que los activistas considerados tienen formaciones diversas y pertenecen a distintas generaciones. De ningún modo sus propuestas responden a intereses partidarios. Antes bien, los guía una meta ideal ideológico-artística. En sus quehaceres se equilibran

lo ético y lo estético por lo que requieren de coraje y planificación dentro de territorios en pugna fuera del control del sistema del arte.

Es de interés recordar que Taquini está especialmente involucrada en la cuestión activista dado que ella, en tanto artista, incursionó en temáticas como los derechos humanos y el feminismo. Su compromiso ha sido profundo y sostenido en el tiempo.

Como algunos autores anteriormente mencionados, Graciela Sarti tomará en consideración la marginalidad de los que no tienen voz. En su artículo “Entre la acción y los afectos: acerca de la eficacia en la obra de René Francisco y Ana Gallardo” analiza dos casos que muestran de modo claro el valor de uso de las propuestas activistas y el modo en que la afectividad incide en ellas.

Entre las acciones activistas de Francisco se encuentra la concretada en un barrio carenciado de La Habana. Allí el artista realiza una encuesta para saber quién es la persona que más necesita una refacción en su casa y todos coinciden en que es Rosa Estévez. El proceso de ayuda para mejorar su hábitat quedará finalmente registrado en la videoinstalación *A la ca(s)za de Rosa*.

Como Francisco, también Gallardo considera la precaria situación de las mujeres; en su caso serán las que se encuentran aisladas en cárceles o instituciones asistenciales. Su “estética del cuidado” también incluye a mujeres adultas que no pudieron cumplir con sus deseos habida cuenta de mandatos patriarcales y obligaciones diversas.

La investigación de Sarti también se abre al aporte activista de eventos internacionales. En la *documenta 15* de Kassel (2022), con curaduría del colectivo indonesio Ruangrupa, se constató el desplazamiento hacia formas de arte que —desde lo grupal y social— proponían diversas formas de activismo. Este evento internacional reactualizó el debate sobre la fusión del arte con la vida al acentuar, entre otros temas, el de los derechos humanos, la ecología o el decolonialismo. De este modo, se puso de relieve la necesidad de actuar en un tiempo de urgencias ante el cual nadie debería hacerse el distraído.

La unión arte-vida se liga a una idea de lo político sustentada por Jacques Rancière. Sarti evalúa su importancia teórica para entender el modo en que tanto el arte y la política gestan nuevos regímenes de visibilización. Son esos regímenes los que ella destaca, precisamente, en el caso de Francisco y Gallardo.

A través de sus obras, estos artistas no sólo logran la necesaria visibilización de una urgencia. También incluyen una microutopía ligada a la felicidad a partir del compromiso y la empatía.

Como en la investigación de Sarti, la obra de Ana Gallardo también es considerada en mi ensayo “Prácticas del *ser-con*”. A lo largo de su producción ella despliega la idea de *ser-con* (Nancy), relativa a la esencia del ser humano enraizada en el contacto con el otro, más allá de la pura individualidad.

Los artistas que atienden al otro ponen de manifiesto que la Ética debe ser guía necesaria de la Estética. Por eso Tania Bruguera divide el término “Estética” en dos: *Est-ética* (*Est* = es, en latín). Para acentuar su compromiso prescindirá de la representación en favor de la presentación de acciones. Lo mismo sucede en el caso de Gallardo quien directamente incide en la vida de mujeres adultas que no han tenido oportunidad de concretar sus deseos.

En el vasto campo del activismo se destacan las acciones de Fernanda Laguna en Belleza y Felicidad Fiorito, un espacio articulado en torno a tres ejes: cultura, trabajo y militancia. Dentro de este último eje se incluye el acompañamiento a manifestantes de las luchas barriales de Fiorito.

La tarea de acompañamiento también se da en el caso de Roberto Frangella, quien atiende a la situación del cartonero, un sujeto resiliente que logra sobrevivir con lo mínimo. Paralelamente desarrolla una “estética cartonera” al utilizar los mismos materiales que los cartoneros reciclan. De este modo, inaugura un espacio microutópico de rescate y apreciación.

También Marcelo Brodsky pondrá en el centro al otro, al que ha sufrido o sufre la persecución ideológica llegando al extremo de perder la propia vida, como sucedió en la dolorosa etapa del terrorismo de Estado Argentino (1976-1983).

Brodsky desarrolla un “arte mnemónico”, según la definición de Andreas Huyssen. Se trata de una forma de arte íntimamente ligado a la herida. Una herida que, sin duda, ha marcado la vida y la obra del artista. Recordemos que es miembro del Consejo de Gestión del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, ubicado en el borde del Río de la Plata, cuyas aguas fueron la tumba invisible de muchos desaparecidos, entre los que se

encuentra Fernando, su hermano menor y su mejor amigo, Martín.

Esta revista cierra con la conversación entre María Carolina Baulo y Florencia Battiti, quien se desempeña como Directora General del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, espacio del que fue Curadora en Jefe desde 2011 hasta 2023.

El citado monumento recuerda a las víctimas del terrorismo de Estado que se extendió en Argentina entre los años 1976-1983. Fue finalizado en el año 2007 mientras que el parque fue abierto en su totalidad en el año 2010. Es este un espacio donde arte y memoria logran plena conjunción. Cuenta con catorce hectáreas en un sector de la franja costera del Río de la Plata. Allí arrojaron a víctimas, vivas o muertas, durante una de las etapas más crueles de la historia argentina en la que, con actos de lesa humanidad, se pretendió anular el pensamiento crítico, la convivencia pacífica y la estabilidad democrática.

“Prohibido olvidar” es el título de la conversación entre Baulo y Battiti, originalmente publicada en *Sculpture Magazine*, donde se describen los inicios del proyecto del Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

Entre las preguntas de Baulo se encuentra la relativa a la interacción entre el Monumento, las obras de arte y el parque en su conjunto. También la que indaga en los ejes sobre los que se organizó la distribución del área de arte del Parque de la Memoria. La conversación permite conocer diversos aspectos que lo singularizan como también el modo en que se seleccionaron las esculturas que jalonan el recorrido. Aclara Battiti que fueron elegidas a través de un concurso internacional y otro nacional organizado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU).

El variado conjunto escultórico —que incluye potentes ejemplos de activismo— coloca al espectador en el centro de un momento de la historia argentina que merece no ser olvidado. Apuntan a un “Nunca más”.

Desde múltiples perspectivas esta nueva edición de la revista *Temas de la Academia* pone en evidencia el espíritu crítico y la voluntad transformadora de los artistas. Quizás no logren cambiar el mundo, pero pueden formar parte del mundo que está cambiando en términos de sanación. Un mundo distópico donde también se abre paso la utopía, es decir la esperanza y la acción. Como afirma Hölderlin, “Allí donde crece el peligro, crece también lo que salva”.

ENTRE EL ARTE POR EL ARTE Y EL ARTE CON CAUSA

LUIS CAMNITZER

RESUMEN

La separación de obra y causa, la desconfianza de que la causa arruine al arte, viene tanto de la veneración de la autoría como de una tradición del arte-por-el-arte que busca la pureza de los valores absolutos. La importancia del reconocimiento de la autoría en el arte probablemente es un resabio de su historia artesanal, en la cual se reconocía al productor que demostraba más virtuosismo. Dentro del desarrollo del capitalismo se convirtió en el equivalente de la marca registrada: la firma hasta cierto punto se integra con la percepción de calidad, y esta se acentúa con los nombres de los vendedores y coleccionistas que, con su historia, validan el valor de la obra. Es así que se establece un conflicto difícil de superar para el artista entre lo que la obra de arte politizada pretende lograr y lo que efectivamente logra. En parte esto se debe a la división artista/no-artista y un sistema educativo que excluye el arte como una forma de conocer del sistema educativo.

Hay términos que, aunque viejos, tienen su significado destilando con el tiempo para pretender una identidad independiente. En su estado difuso terminan como inspiradores y proto-estéticos de lo que luego se convierte en un movimiento autónomo. Esto es algo que sucedió con particular intensidad durante el siglo XX. Así, Paul Cézanne presumiblemente sentó las bases para el cubismo, Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont) para el surrealismo, y Alphonse Allais y los Cabaretistas pasando por Marcel Duchamp, para el conceptualismo. En la invasión de análisis en los asuntos de la estética que se produjo en el siglo XX, muchos movimientos se apoyaron en algún fragmento del proceso cognitivo para, desde allí, tratar de desarrollar una visión completa. Se establece así una clasificación contradictoria en la cual compiten las narraciones genealógicas, que buscan una continuidad, con la fragmentación identitaria de las estéticas parciales que facilitan el estudio.

La palabra **artivismo** viene del movimiento Zapatista de fines de los años 90 en los ámbitos de la militancia política, y luego se puso de moda en el círculo más reducido del arte para crear un nuevo movimiento estético. De hecho, la genealogía del arte en relación con el poder es mucho más antigua. Desde el punto de vista de la afirmación se podría trazar una línea continua desde las pirámides egipcias y la tradición ininterrumpida de los mausoleos hasta la estetización del poder como se manifiesta en edificios estatales y los desfiles militares. Para una estética de resistencia se puede ir desde el dadaísmo, el situacionismo, y el conceptualismo político hasta el presente. Esencialmente, fueron y son todas manifestaciones de una relación activa, que se producen independientemente de la ideología política que los sostiene. Es la relación de posesión del poder o la resistencia a él lo que produce la separación, y la definición de izquierda y derecha, más fluida de lo que se supone, es menos definitiva. Igual que el campo de la publicidad, por un lado tenemos los medios y por otro lo que se vende.

Lo cierto hoy es que el **artivismo** se identifica más abiertamente con actividades contestatarias de izquierda, mientras que las expresiones políticas de la derecha tradicional, aun si son populistas y potencialmente similares, no entran en la imagen. En la genealogía de manifestaciones anticapitalistas, la relación con el arte muchas veces era de amor y odio. Entretanto, el mercado acechaba los resultados para ver cómo se podían absorber y quitarles el filo. Invariablemente, por lo menos hasta el día de hoy, fue el mercado el que lograba apoderarse de la producción para integrarla en su estructura ostentativa. Los cambios políticos permanecían en el tintero.

Artistas politizados como Eugène Delacroix, José Guadalupe Posada o George Grosz se mantenían dentro del repertorio artístico tradicional y recurrían a la narrativa para expresar sus posiciones políticas. Su arte en ese sentido era declarativo de sus opiniones, con

poco efecto cognitivo. Más tarde, con sus *Happenings*, Allan Kaprow trató de borrar los límites que separan el arte de la vida cotidiana y así darle a esta última un giro artístico. Inicialmente inspirado por los cuadros de Jackson Pollock, a los cuales veía producto de un **evento** pictórico, Kaprow eliminó la narrativa y los mensajes políticos expresos. Sin embargo, en el contexto de un campo artístico basado en obras tangibles y comerciales, su movida pudo haber sido interpretada como altamente política. Tres años después de los primeros *Happenings* de Kaprow, en 1962, Allison Knowles presentó su obra *Make a Salad* [*Hacer una ensalada*]. Knowles era miembro de *Fluxus*, un grupo contestatario del arte que quería dismantlar el mercado. Al introducir una actividad cotidiana banal en la galería, Knowles llevó a los *Happenings* de Kaprow un paso más adelante y sentó un precedente claro para muchas de las actividades festejadas cinco décadas más tarde como **arte relacional** y **práctica social**. Hoy el **arte como práctica social** es una categoría dentro de la cual el **artivismo** es una de sus manifestaciones.

El problema en estas discusiones sobre práctica social y artivismo es que se refieren de una u otra manera a lo que entendemos como arte en términos de producción artesanal en lugar de una forma de conocer. En términos artesanales los *happenings*, el artivismo, el arte relacional, y el arte como práctica social tratan de ganarse un puesto en medio de la familia de los medios artísticos tradicionales en lugar de asumirse como instrumentos cognitivos. Mantienen además el estatus de artista-autor, negando o limitando el efecto de lo que se pretende lograr. El problema de esto es que un punto de vista que parte de la coreografía tiene que aceptar como posibilidades primero el paso de ganso militar o el *pas de deux* para luego referirse al contexto.¹ O tiene que entender que un mensaje subversivo y una desinformación sistemática son expresiones de un mismo medio, tanto como una carta de amor o un insulto escrito son productos de la misma escritura.

En la medida que fue tomando importancia el concepto o problema que genera la obra de arte por encima de la artesanía que la formaliza, estas disyuntivas sobre el efecto de la comunicación fueron pasando al frente. En el proceso de desmaterialización, ya sea literal o conceptual, se fueron reafirmando la importancia de la intención, la comunicación, el contexto, y la recepción e interacción del y con el público. Mientras que el arte quedaba sujeto a la producción física para ser reconocido y



Allison Knowles, *Make a Salad*, 1962/2012. Actuación en el High Line. Chelsea Market Passage, en el High Line. 22 de abril de 2012.

muchas veces malentendido como tal, entraban factores como el virtuosismo y el gusto en el proceso de evaluación. Con la eliminación de las limitaciones del entorno artesanal, y gracias tanto a Duchamp con sus *ready-made* como a René Magritte con sus juegos de títulos, pasamos del arte como producción al arte por designación.

Al poder decir que tal cosa es arte solamente porque el artista lo declara como tal tenemos una situación ambigua en lo que respecta a la distribución de poder. Por un lado el artista se asigna el poder de la declaración, con la consiguiente responsabilidad de convencer al público de su necesidad, de que la declaración se justifica, y de que expresa una verdad. En ese sentido el poder se concentra en la persuasión que ejerce el artista, y no en la obra. El virtuosismo, si es que está presente, pasa a un nivel secundario o incluso llega a ser prescindible. Por otro lado, hay una democratización del arte y el poder parece compartirse. Cualquier persona puede declarar como obra de arte lo que se le antoje. Esto es algo positivo en cuanto obliga a pensar en términos de estrategias cognitivas y de comunicación. Son estrategias accesibles para todo el mundo y ya no se basan en una posesión destacable de habilidades motrices y de manualidad.

El problema entonces es determinar cuándo podemos hablar de arte y cuándo no. En 1936 Meret Oppenheim forró con piel una taza, el platillo y la cucharita, un acto simple y banal si hubiera sido hecho fuera del contexto artístico. Pero una vez que lo hizo en el campo del

1. Es interesante que tanto el **paso de ganso** militar como el **pas de deux** en el ballet fueron creados en el siglo XVIII.

arte, Oppenheim logró cuestionar cantidad de premisas. El Museo de Arte Moderno de Nueva York exhibió la taza ese mismo año, demoró diez años en comprarla para ponerla en la así llamada **colección de estudio**, y le llevó otros quince años para exhibirla como parte de la colección permanente en 1961.² En 1978 Marina Abramovic y su compañero Ulay se juntaron con una serpiente en la sala de una galería e hicieron sonidos para lograr que se acercara a uno de ellos. Aunque presumiblemente la serpiente no era venenosa, la pieza fue parte de una serie de trabajos con exploraciones del riesgo, y con ello agregaron un elemento ausente de los *happenings* de Kaprow y de la ensalada de Knowles. El juego con serpientes no es nuevo. Desde principios del siglo XX es típico de ciertas sectas pentecostales en los Estados Unidos. Estas, sí, utilizan las variedades venenosas, y las mordidas a veces mortales son señales de la voluntad de Dios. Hasta la llegada de Abramovic y Ulay, esto no había sido considerado como un evento de interés estético.

Pero no siempre se trata de introducir eventos no artísticos en la galería para convertirlos en arte o rescatar un valor estético intrínseco que fuera de la galería no es percibido. Aparte de los serios problemas éticos, es innegable que las corridas de toros son espectáculos estéticamente satisfactorios. Y con todos los problemas de fanatismo irracional, violento, y de consumismo, un buen partido de fútbol puede ser usado como un paradigma de coreografía. Hay así una separación de espacios que ayuda a separar la propiedad de las actividades, y también una actitud que supera estos límites y las rescata para nuestra discreción y uso. Es allí que, a falta de otras referencias, tenemos que decidir si lo que podemos llamar la **transgresión disciplinaria** se justifica o no. Esto no es solamente una responsabilidad crítica del público, sino también del artista. Mientras escribo esto, la misma Abramovic, justificadamente famosa por sus exploraciones del riesgo, está lanzando al mercado lociones y cremas diseñadas para ayudar a la longevidad del cutis. En un aviso un poco contradictorio, ofrece sus productos para el consumo acusando a nuestra sociedad de ser consumista:

[...] Nuestra necesidad para el consumo permite que seamos consumidos y siempre nos mantiene hambrientos para comprar nuevos artilugios. El resultado de todo esto es que hemos perdido nuestro centro espiritual. Durante toda mi carrera he desarrollado el Método Abramovic para ayu-

2. Alexxa Gotthardt, "MoMA's First Work by a Female Artist Was a Fur-Lined Teacup", *Artsy*, 11 de enero de 2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-momas-first-work-female-artist-fur-lined-teacup>, acceso 18 de enero de 2024.



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961. Tres latas y papel impreso, 6 cm de diámetro y 4,8 cm de alto cada unidad. Fondazione Piero Manzoni, Milán.

dar tanto a mí como a otros a re-centrarnos y a enfocar en lo que es más importante – vivir en el presente por largo tiempo y sanamente. [...]³

Es difícil determinar si el texto es satírico o serio, es decir, si con esto Abramovic pretende reafirmar su posición en la historia del arte contemporáneo o meramente explotar su fama de artista para lucrar en el mercado de consumo. Después de todo, en 2020, la actriz Gwyneth Paltrow logró vender velas que al prenderse emitían el olor de su vagina. Era claramente una maniobra mercantil que explotaba su fama de actriz. Aunque interesante como una obra de arte con referencia involuntaria a la famosa *Mierda de artista* de Piero Manzoni (1961), Paltrow no apuntaba a la historia del arte.⁴ Más en línea con Manzoni tenemos el ejemplo del *Savon de corps* (2004) de Nicola Costantino que, no importa la intención de Abramovic, fue más interesante que las lociones. Costantino extrajo grasa de su cuerpo usando liposucción, y ofreció los jabones hechos con ella a la venta como obras de arte.

3. Aviso para el "Método de longevidad" con acceso a productos de edición limitada para los suscriptores. <https://abramoviclongevity.com/>, acceso 18 de enero de 2024.

4. Hadley Freeman, "Why is Gwyneth Paltrow selling a candle that smells like her vagina?", *The Guardian*, 13 de enero de 2020, <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/13/why-is-gwyneth-paltrow-selling-a-candle-that-smells-like-her-vagina-goop>, acceso 18 de enero de 2024.

En 1993, uno de los eventos artísticos más prestigiosos en los Estados Unidos, la Bial organizaba por el Museo Whitney de Nueva York, decidió dar prioridad al arte político e identitario.⁵ No es que el museo haya ignorado previamente este tipo de arte, pero la tradición museística siempre consistió en afirmar el canon, o sea los valores artísticos percibidos como permanentes. El museo había sido fundado en 1930 dedicado al arte contemporáneo de Estados Unidos y su idea del canon era blanco, masculino y nacional. Llevó medio siglo para que aceptara el arte hecho por extranjeros residentes y reconociera el arte de minorías. Aceptar arte-con-cause en la muestra de 1993 fue una especie de culminación de un lento proceso de apertura. En la postura tradicional, fue un paso riesgoso dado que las causas tienden a ser efímeras, incluso sujetas a la moda, y se expresan apoyadas en un contenido narrativo en lugar de respetar el formalismo que había regido hasta hacía poco. La tradición formalista se basaba justamente en la creencia de que los elementos formales son los únicos que tienen permanencia.

Desde el punto de vista de una inversión económica el deseo de permanencia es comprensible. El capital invertido en las adquisiciones promete mejores réditos culturales si se apuesta a la permanencia. La transitoriedad que tienen las causas basadas en demandas locales hace que en un futuro cercano las obras terminen siendo nada más que documentos y referencias históricas, y que carezcan de una importancia icónica que logre sobrevivir el evento puntual que las generó. El formalismo por lo tanto fue creando un contexto dentro del cual una obra política puede sobresalir no solamente por su mensaje, sino por oposición y disonancia. Adquiere poder aunque sea por un rato, pero por referencia más que por sí misma.

Lo que sucedió en esa Bial fue interesante porque por un lado creó una controversia con los absolutistas del arte, pero por otro lado y más importante, porque el efecto total fue de una chatarra sin precedentes. No se puede decir que la culpa fuera de los artistas, muchos de ellos eran y siguen siendo respetados en el Olimpo de los consagrados y algunos mantienen una sorprendente vigencia tres décadas más tarde: entre ellos, Robert Gober, Mike Kelly, Fred Wilson, Byron Kim, Spike Lee, Jimmie Durham, Bill Viola, Allan Sekula, Chris Burden, Sophie Calle, Cindy Sherman, Mathew Barney, y Guillermo Gómez Peña. El problema que tuvo la exposición fue que

5. Los curadores de la Bial fueron Elizabeth Sussman, Thelma Golden, Lisa Phillips, y John G. Hanhardt.



Gwyneth Paltrow. Vela aromática "This Smells Like My Vagina". 2020

el contexto contra el cual el coro estaba cantando no estaba presente. No había una disonancia que obligara al público a poner atención en lo que estaba pasando. Había una atmósfera de acuerdo general, y cada artista "cantaba" para el resto del coro, con una didáctica sin el enemigo que la justificaba. Hoy, aislando cada uno de los participantes, podemos rescatar su contribución. Esto se explica porque el contexto reaccionario sigue predominando culturalmente y por lo tanto tenemos el escenario necesario para que puedan destacarse.

El arte como práctica social y la subcategoría **artivismo** son, entonces, manifestaciones de un arte-con-cause. Cuando aquí hablo de **cause**, me refiero al efecto que el arte quiere y puede tener en el conocimiento del receptor, una concepción muy parecida a la que rige en la industria de la publicidad. De hecho, los fabricantes de propaganda asumen su misión con mucha coherencia y hoy utilizan algoritmos, las neurociencias y la comunicación subliminal para lograr sus

propósitos.⁶ Para el logro de un convencimiento público, tanto el **arte como práctica social** como el **artivismo** están en una situación de atraso similar al del grabado artístico que todavía utiliza las técnicas de Rembrandt mientras la industria comenzó a usar rotativas a mediados del siglo XIX y ahora pasó a los medios digitales. Recién para cuando la creación de memes, el uso de la realidad aumentada, y los recursos similares se conviertan en medios genuinamente artísticos, el arte se pondrá al día en cuanto a la utilización de técnicas.

A pesar del atraso, se podría afirmar que todo arte es una forma de práctica social, pero el término se reserva para cuando el compromiso y cambio social se convierten en metas claramente expresadas. Esto hace que muchas veces ese tipo de arte se convierta en un servicio social creativo y que nos haga preguntar por qué los servicios sociales no son creativos desde un comienzo y necesitan recurrir a los artistas para serlo. Más específicamente, el *artivismo* trata de lograr un cambio social y apela a la acción política para hacerlo, dado también que los políticos no son creativos en cuanto a la generación de nuevos significados.

Un error común, promocionado por cierto populismo demagógico, es asumir que la izquierda es estéticamente vanguardista, mientras que la derecha es reaccionaria. Si bien esto fue cierto con el nacionalsocialismo y el estalinismo, esta división es históricamente incorrecta. Tanto Mussolini como Franco fueron estéticamente pragmatistas, probablemente analfabetos en lo que concierne al arte, y usaron todas las estéticas a disposición de acuerdo con sus necesidades. Los Estados Unidos promovieron el abstracto-expresionismo durante la Guerra Fría a pesar de que el gusto de los gobernantes en lo visual estaba más cercano al realismo y por lo tanto también al arte

soviético. Fue el contenido narrativo lo que los separaba. Entretanto, el abstracto-expresionismo era útil porque simbolizaba el extremo de la expresión individualista. Nelson Rockefeller lo describía como “pintura de libre empresa”. Por su lado la mayoría de los artistas embarcados en el movimiento (Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell y Adolph Gottlieb, entre ellos), si bien creían en que el arte debía ser apolítico, eran ideológicamente de izquierda pero inunes a como se los utilizaba políticamente.

La separación de obra y causa, la desconfianza de que la causa arruine al arte, viene tanto de la veneración de la autoría como de una tradición del arte-por-el-arte que busca la pureza de los valores absolutos. La importancia del reconocimiento de la autoría en el arte probablemente es un resabio de su historia artesanal, en la cual se reconocía al productor que demostraba más virtuosismo. Dentro del desarrollo del capitalismo se convirtió en el equivalente de la marca registrada: la firma hasta cierto punto se integra con la percepción de calidad, y esta se acentúa con los nombres de los vendedores y coleccionistas que, con su historia, validan el valor de la obra.⁷ La importancia pasa a radicarse en el nombre en lugar del objeto producido, un hecho también registrado en los artículos que, es el caso de Gucci y de Vuitton, son decorados con la marca para, bajo el disfraz del prestigio, convertir al usuario en un cartel de publicidad. En el caso del artista, el valor logrado con el nombre convierte tanto la obra como al propio artista en un ícono, un factor que fue sabiamente exhibido y explotado por Andy Warhol. Manzoni se limitó a criticar el sistema artístico con sus heces en latas de conserva, una broma inicial que luego el mercado transmutó y promocionó como obra. Warhol, más ambicioso, supo convertir la relación que hay entre el ego y el mercado. En una obra premonitrice de lo que luego hicieron Paltrow y Abramovic, con su jabón Costantino usó el propio cuerpo para una sátira dirigida al ego artístico.

Mientras que el apego y la promoción de la autoría tienen ventajas económicas, al mismo tiempo limitan al arte en su función cognitiva. La obra asociada con el autor permanece, por lo menos

6. La compañía Persado incluso apela a los procesos artísticos y se especializa en utilizar sus mecanismos para generar publicidad. Su programa de algoritmos “deconstruye los avisos en cinco componentes que incluyen emociones, palabras, características del producto, un ‘llamado a la acción’, y la posición del texto y de las imágenes que lo acompañan”. Christopher Mims, “Artificial Intelligence Comes to Your Inbox”, *The Wall Street Journal*, pp. B1-B2, 25 de agosto de 2014. El anuncio de Persado en su página de Internet explica: “Persado reinventa el mercado creativo aplicando una certidumbre matemática a las palabras. Desbloqueando el poder de la palabra, las empresas pueden usar cada momento del viaje del cliente”. <https://www.wsj.com/articles/SB20001424052970203858004580105943048601882>, acceso 11 de abril de 2019.

7. De acuerdo con una nota en *The New Yorker*, hay coleccionistas que adquieren obras en la galería de Larry Gagosian por el prestigio que le da la galería y no por la obra misma. Patrick Radden Keefe, “How Larry Gagosian Reshaped the Art World”. *The New Yorker*, 24 de julio de 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/07/31/larry-gagosian-profile>, acceso 19 de enero de 2024.



Nicola Costantino, *Savon de corps*, 2004.

parcialmente, aprisionada en el nombre y no logra integrarse en el consenso colectivo. En el arte tradicional esto es parte de las reglas de juego, especialmente cuando el artista tiene que luchar por su aceptación para sobrevivir en un mundo competitivo. Pero cuando se trata de la práctica social y del activismo, la permanencia de la autoría y del ego contradicen la misión cognitiva y altruista que se pretende satisfacer con la obra. Si queremos cambiar la forma de pensar de alguien, queremos lograr el cambio a través de un proceso generado por ese alguien y no como resultado de un acto o declaración de un autor en particular. Las declaraciones raramente logran un cambio a menos que generen un proceso que el escucha o espectador puede reelaborar como propio. El *Guernica* de Picasso, después de todo, aumentó su fama pero no frenó las guerras y los genocidios. Por su lado, las obras relacionales o **artistas** tienden a aumentar el listado del *curriculum vitae* y el prestigio del artista pero dejan poca huella en la comunidad que se pretende impactar. Sabiamente, los autores de *Tucumán arte* hicieron su obra como un colectivo anónimo. En parte fue para protegerse durante una dictadura feroz, pero también fue ideológicamente coherente para no disminuir el efecto de la acción. Cuando el arte hegemónico pretendió integrarlos en el conceptualismo, los artistas participantes se negaron porque tenían conciencia de que constituiría una distorsión de su acción, y que “quienes lo vinculan al arte conceptual olvidan que ese es una nueva ‘vanguardia’ para la misma elite de siempre [...]”. Y pocos años después el grupo

se disolvió porque muchos de sus miembros quisieron volver al arte individualizado”.⁸

Luego corresponde analizar la relación que hay entre el arte-*por-el-arte* y el arte-*con-causa*. En cuanto al consumo, es claro que la interpretación tradicional del primero es elitista. El arte auto-referente esencialmente produce cosas inútiles para ser apreciadas por aquellos que pueden perder el tiempo. Esto automáticamente hace que el arte, como hoy lo entendemos, sea una actividad elitista. No todo el mundo puede darse el lujo de perder el tiempo con cosas inútiles. Pero desde el punto de vista del arte como una actividad cognitiva, el asunto cambia. La inutilidad, o más precisamente la falta de propósito (*Zwecklosigkeit*) de la que habló Kant cuando se refería al arte, significa que se puede ignorar la aplicabilidad.⁹ Esta interpretación de la inutilidad permite que se pueda utilizar el tiempo para especular e imaginar sin límites. Lo que entendemos como inutilidad y ocio se convierten en conceptos no solamente positivos sino imprescindibles para la cognición, con el arte como el campo de la libertad.

En este campo de libertad irrestricta, el arte-*con-causa* introduce restricciones. Por un lado está la parte que irrita a los fundamentalistas partidarios de la pureza del arte. Estos exigen la búsqueda y manutención de sus ingredientes absolutos, y la eliminación de todo lo que pueda ser considerado espurio o efímero. Esta posición es la que trata de exiliar al artista en la metáfora de la torre de marfil y cementa su servicio a una élite. Pero por otro lado también se introducen los frenos que potencialmente trae consigo el servilismo que satisface los intereses extra-artísticos. La forma en que describo este problema es un síntoma de la aceptación del arte como un campo disciplinario definido y demuestra la razón de la relación polémica

8. “Las negativas son: a) El individualismo de los participantes de *Tucumán arde*, que por otra parte caracteriza a los artistas en general, que produjo la temprana disolución del mismo. Esto impidió que el grupo hiciera realidad los grandes propósitos expresados en los manifiestos.[...]”. León Ferrari, *Respuesta a un cuestionario* para la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana, 1973. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/761415#?c=&m=&s=&cv=4&xywh=843%2C2520%2C2632%2C1473>, acceso 19 de enero de 2024. En 1970 el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó la muestra *Information*, que incluía a muchos artistas que con su trabajo se identificaban como actores políticos. La muestra logró convertir lo que era acción política en arte político.

9. Emanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 10 y siguientes.

entre los partidarios del arte-por-el-arte y los del arte-con-causa. El término **artivismo** es un producto de esta polémica. Trata de rebelarse contra los límites del arte como una disciplina cerrada, pero por eso mismo acepta su existencia, con lo cual el término pasa a ser educacionalmente reaccionario.

No propongo aquí la eliminación de la palabra, pero sí un análisis de lo que significa. Esto nos permite entender mejor cómo contamina una actividad que, bien orientada, trata justamente de trascender su nombre. **Artivismo** es una palabra que trata de introducir una visión interdisciplinaria que corrige y enriquece las disciplinas artísticas ampliando su perspectiva pero no las subvierte. **Arte político**, entendido como acción y no como declaración, es un concepto paralelo al de **arte-terapia** y al de **arte religioso**. En una estructura académica esta interdisciplinaria abría el campo a estudios de **astro-arte**, **bio-arte**, **socio-arte** o **arte molecular**, interdisciplinas posiblemente útiles, pero que postergan el reconocimiento del arte como una meta-disciplina cognitiva general. En la subdivisión, el acento sigue enraizado en una visión artesanal del conocimiento dirigida a la aplicabilidad que predomina por encima de la cognición. El conocimiento se enriquece, pero condicionado por las metodologías típicas de las disciplinas. En ellas quizás se puede imaginar **fuera de la caja**, pero la presencia de la **caja** continúa. El arte como cognición trata justamente de cuestionar y eliminar la **caja**.

Es cierto que entre la zona del arte y la zona de la política hay otra zona que, al no ser ni una ni otra, es borrosa. Es una zona que traté de explorar décadas atrás y para lo cual utilicé a *Tucumán arde* como ejemplo de un arte que intentaba ser político, y a la guerrilla tupamara como una estrategia política que tomó las formas de una performativa artística.¹⁰ Pero mi análisis, aunque trataba de superarla, sufría del respeto por la división disciplinaria. Si entendemos al arte no como una familia de técnicas, sino como un meta-instrumento de cognición que supera la aplicabilidad y libera la imaginación para generar conocimientos nuevos, podríamos prescindir de la palabra **arte** y eliminar la consiguiente fragmentación de nuestro comportamiento. Sin ello seguiremos con el dilema de tener que elegir entre el arte-por-el-arte y el arte-con-causa.

10. Luis Camnitzer, *Didáctica de la Liberación*, Montevideo, Editorial HUM, 2008. La actividad emblemática al respecto fue la *Operación Pando*, cuando en 1969, usando el formato de un cortejo fúnebre, la guerrilla tomó posesión de puntos claves en la ciudad de Pando.



Tucumán arde.

Pero el dilema que plantea la oposición es falso. Ambas versiones son parte de una misma gama en la cual lo que va cambiando es la posición de la aguja de la aplicabilidad. En un extremo tenemos al arte conectado con la imaginación pura y en un estado de completa inutilidad. En el otro extremo tenemos la aplicación pura. Aquí la imaginación se desplazó completamente para llegar a un estado de utilidad pura. Pensando en esta gama podremos entender mejor cuánto, cuándo, y para quién estamos contribuyendo (o por lo menos tratando de contribuir) al conocimiento, al mismo tiempo de cumplir con la causa que elegimos.

Es posible que con el tiempo la palabra **artivismo** pierda sus orígenes etimológicos y se establezca como una forma independiente de imbuir creatividad en la concientización política. Pero mientras mantenga sus lazos con las definiciones tradicionales del arte como disciplina, sufrirá con la carga de sus requerimientos y de sus problemas. Por un lado, la "obra" tendrá que satisfacer dos sistemas de evaluación, el artístico y el social. Por otro lado, y más grave, deberá tomar responsabilidad con respecto a la autoría y su doble amenaza. Desde el punto de vista artístico, el apego a la autoría acentúa las actividades puntuales que enriquecen la biografía del artista y aumentan su celebridad en el mercado. Logrado esto, el artista se retira para emprender otro proyecto en lugar de permitir el diálogo y la retroalimentación con la comu-

nidad. Desde el punto de vista político, la aspiración a una continuidad puede llevar al liderazgo político y al culto de la personalidad en lugar de lograr un empoderamiento colectivo.

Hay en esto un cierto fetichismo con respecto a la imagen de lo que es un artista. Dentro del campo individual esto le permite declarar toda actividad como arte, aun cuando no produzca significados nuevos o afecte el comportamiento colectivo. En el campo público, lo mismo que con el bufón de la corte, el título de artista sirve hasta cierto punto como una protección contra los castigos que, con la misma actividad subversiva, sufre el ciudadano medio. Y cuando no, la imagen del martirio es mucho más accesible. Se olvida que la división entre artistas y no-artistas es el producto de un pensamiento competitivo y meritocrático reafirmado por una educación cuantitativa y disciplinaria. Se olvida que la cultura es un proceso colectivo en el cual todos podemos y debemos participar para construir una sociedad mejor. Esto no requiere un ajuste de la producción artística de unos pocos, sino una militancia creativa de todos los ciudadanos. El problema no es de profesiones o de nombres, sino de una educación que no reconoce que el arte es una forma de conocimiento por encima de una forma de producción de objetos, y por lo tanto potencial e intrínsecamente politizada.

Bibliografía:

- ABRAMOVIČ, Marina, “Método de longevidad”, <https://abramoviclongevity.com/Longevity>
- CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la Liberación*, Montevideo, Editorial HUM, 2008.
- GOTTHARDT, Alexxa, “MoMA's First Work by a Female Artist Was a Fur-Lined Teacup”, en *Artsy*, 11 de enero de 2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-momas-first-work-female-artist-fur-lined-teacup>
- FERRARI, León, “*Tucumán arde*”, *Respuesta a un cuestionario para la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana*, 1973. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/761415#?c=&m=&s=&cv=4&xywh=-843%2C2520%2C2632%2C1473>
- FREEMAN, Hadley, “Why is Gwyneth Paltrow selling a candle that smells like her vagina?”, *The Guardian*, 13 de enero de 2020, <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/13/why-is-gwyneth-paltrow-selling-a-candle-that-smells-like-her-vagina-goop>
- MIMS, Christopher, “Artificial Intelligence Comes to Your Inbox”, *The Wall Street Journal*, pp. B1-B2, 25 de agosto de 2014.
- RADDEN KEEFE, Patrick, “How Larry Gagosian Reshaped the Art World”, *The New Yorker*, 24 de julio de 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/07/31/larry-gagosian-profile>

Luis CAMNITZER. (1937), artista uruguayo, reside en Nueva York desde 1964. Estudió arte en la Escuela de Bellas Artes y arquitectura en la Facultad de Arquitectura, ambas de la Universidad de la República en Uruguay. En 1961 y 1981 obtuvo la Beca Guggenheim. Representó a Uruguay en la Bienal de Venecia de 1988, expuso en varias ediciones de la Bienal de La Habana, participó en la Bienal del Whitney en 2000 y fue parte de Documenta XI. En 2018, el Museo Reina Sofía de Madrid presentó una retrospectiva de su obra titulada “Hospicio de utopías fallidas”. Es Profesor Emérito de la State University of New York, College at Old Westbury y ha desempeñado roles curatoriales como Curador Pedagógico de la 6ª Bienal de Mercosur (2007), Curador del Viewing Program en el Drawing Center de Nueva York (199-2006) y fue co-organizador de la exposición “Global Conceptualism: Points of Origin” en el Queens Museum (1999). Es autor de *New Art of Cuba* (1994), *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (2007), *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias* (2010), *De la Coca-Cola al Arte Boludo* (2009), *One Number is Worth One Word* (2020) e *In_utilidad: Arte como educación* (2024). Su obra se encuentra en las colecciones de más de 45 museos y está representado por la galería Alexander Gray Associates en Nueva York.

ARTIVISMO, SIGNIFICADO Y METÁFORA

JULIO CÉSAR CRIVELLI

RESUMEN

El presente ensayo analiza la aptitud del artivismo para que algunas de sus obras, más allá de su significado explícito, transmitan un mensaje metafórico y movilizador.

En consecuencia, se revisan consideraciones sobre el lenguaje y la metáfora en general y también en el pensamiento de Hegel y Danto.

Asimismo, se describen algunos grupos artivistas con el propósito de destacar su valor metafórico y contrastarlos con el arte de la sociedad de consumo.

Finalmente, se analiza la presencia de la metáfora en el mensaje artivista.

Consideraciones sobre la representación, el lenguaje y la metáfora

Más allá de la negación racionalista, materialista o de cualquier otra índole, ¿hay en la conciencia un **tiempo** que excede al tiempo, que está antes del nacimiento y después de la muerte; hay una eternidad?

¿Y hay un **espacio** que excede la medida, hay un espacio sin perímetro, un infinito?

La razón no alcanza a dilucidarlo, no podemos doblegar el *apeiron* de Anaximandro, lo desmesurado, lo que carece de límite y no se puede medir.

El misterio está más allá del tiempo y del espacio, más allá de la razón, permanece incólume ante la soberbia negativa del intelecto, y pone en crisis los límites y los perímetros que establecemos en busca de un orden, de un cosmos, de una ley que nos permita entender, de un universo que aplaque lo diverso.

Secretamente, sin que nosotros lo admitamos, nuestra conciencia nos dice que el caos persiste, que el cosmos que nos hemos inventado es falso, que es solamente un instrumento para calmar la angustia de vivir, sabiendo que vamos a morir.

Es nuestra soberbia adánica la que nos hace creer que conoceremos todo y que ya no habrá misterio.

¿Es el arte el modo que tenemos para aproximarnos al misterio y a la trascendencia del pensamiento?

Desde la Expulsión del Paraíso ya no tenemos el lenguaje adánico, que no necesitaba la representación porque contenía el objeto.¹

Ya no vivimos en el Paraíso,² no convivimos con Dios, con el misterio. Nuestro lenguaje ahora sólo representa, sólo **existe**, no **es**.

Prometeo, el Titán, robó el fuego (el intelecto) a los dioses y nos lo entregó a nosotros. Por eso no somos enteramente animales, tenemos la razón que nos distingue, como dijo Aristóteles.

Los instrumentos del intelecto son el concepto y la imagen. Con ellos sólo podemos representar aquello que llamamos **realidad**, reflejarla como un espejo, con las deformaciones propias de un espejo.³

1. La mitología es tan expresiva de nuestro desvelo que me resulta imposible evadirla.

2. No hay Paraíso que no sea un Paraíso perdido. Los Paraísos son sólo puntos de partida que arbitrariamente establece la conciencia que no soporta la inexistencia de causa.

3. Jorge Luis Borges, "Los espejos", en *El Hacedor*, Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974. pp. 814-815. "[...] Dios ha creado las noches que se arman/ de sueños y las formas del espejo/ para que el hombre sienta que es reflejo/ y vanidad. Por eso nos alarman".

Pero nunca debemos olvidar que la imagen es la representación de la representación o sea la representación en la obra, de nuestra representación del mundo en la conciencia.

Nuestros consuelos son el arte y la poesía que, contruidos con conceptos e imágenes, crean mensajes ocultos detrás de los mensajes, metáforas que nos permiten acercarnos, tan sólo acercarnos al misterio.

Son mensajes **herméticos** porque los trae Hermes, el mensajero de los dioses, o **cantos de la Musa**, que se expresan a través de la voz del poeta. Son herméticos porque son impenetrables con la razón, son mensajes que no están sujetos al entendimiento, están dirigidos al alma o a la emoción, como se prefiera.

Hegel representa este pensamiento en la modernidad: “El fin del arte es la exposición sensible de lo absoluto”.⁴

Haremos acá una reseña necesariamente breve y superficial sobre el pensamiento de Hegel con su posición romántica o post romántica, y el de Danto en función de la postmodernidad.

Hegel distingue tres formas de arte: el arte que utiliza símbolos⁵ para representar ideas, el arte clásico en el que coinciden idea y representación, el arte romántico que expresa la subjetividad y la emoción.

Llama belleza a la aproximación de la obra al Espíritu, que existe sólo en el arte clásico. El filósofo predice la “muerte del arte” en el sentido de que el arte de su tiempo, el arte romántico, no puede ser una forma de expresión espiritual porque representa los sentimientos, la emoción. La aproximación al Espíritu será desde ahora la misión de la filosofía.

Hegel nos dice que el arte va a crecer y se va a consumir, pero que la filosofía lo ha reemplazado como camino de aproximación al Espí-

ritu. Por su parte, a fines de los años 90 del siglo XX, Arthur Danto nos dice que “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica”.⁶

Después de esta afirmación ominosa, años más tarde Danto relativiza su afirmación, de algún modo parafraseando a Hegel (sin referencia al Espíritu): lo que ha finalizado es la historia del arte.⁷

Danto invoca así a Hegel y se refiere a tres concepciones del arte:

- Teoría representativa del arte. La misión del arte es representar, y su evolución consiste en desarrollar técnicas ópticas, pictóricas o aplicables a la escultura, que permitan imitar con mayor fidelidad. La aparición de la fotografía y la posterior aparición del cine generan una crisis sin precedentes en el arte como mimesis y lo desalojan como medio de representación. “En términos generales, pienso que, a menos que la mimesis se convierta en diégesis o narración, la capacidad de emocionar de una forma artística acaba por desaparecer”.⁸
- La expresión de los sentimientos del artista. Si el arte expresa sentimientos, no hay posibilidad de progreso, porque no hay posibilidad comparativa. A partir del arte como expresión, se suceden distintos movimientos, muchísimos, cada uno de los cuales pretende mejorar la expresión o expresar algo distinto, a punto tal que ya “la creatividad no parecía consistir tanto en hacer una obra como en configurar un periodo”.

Evidentemente, seguirían produciéndose obras de arte, pero los artífices, viviendo en lo que yo he dado en llamar **el período post**

4. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. A. V. Millerm, Oxford, Oxford University Press, 1835. Todas las citas corresponden a las *Lecciones*, y a esta edición.

5. Un símbolo es un elemento que representa o evoca algo distinto de su significado literal. Puede ser un objeto, una imagen, una palabra o un gesto que adquiere un significado especial en un contexto cultural, religioso o social. A veces transmiten ideas abstractas o conceptos profundos, y su interpretación puede variar según la cultura y la época; la cruz en el cristianismo o el corazón como símbolo del amor.

6. Arthur Danto, “El final del arte”, en *El Paseante*, n° 22-23, Madrid, Ed. Siruela, 1995, p. 1.

7. “Una historia había concluido. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra ‘muerte’), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato.” Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 27.

8. Arthur Danto, “El final del arte”, en *El Paseante*, n° 22-23, Madrid, Ed. Siruela, 1995, p. 9.

histórico del arte, “crearían obras carentes de la importancia o el significado histórico que tradicionalmente se les atribuye”.⁹

- La “Indistinguibilidad” y Teoría institucional del Arte. Danto sostiene que la historia del arte llegó a su fin en 1964, pero no que el arte en sí mismo haya terminado. Después de las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol se inicia la “indistinguibilidad” entre el arte y la realidad, la expresión artística serán los objetos de la producción industrial o de la realidad en general. En la “Teoría institucional del arte”,¹⁰ nos habla de una nueva categoría, el llamado **mundo del arte**, es decir que el conjunto de instituciones, críticos, coleccionistas, etc. puede definir qué es arte: es arte lo que el **mundo del arte** dice que es arte.
- Fin de la historia del arte. Con sus profundas diferencias, tanto Hegel como Danto anuncian una postergación del arte, una disminución de su capacidad. El anuncio de Hegel, como vimos, se refiere a la falta de aproximación al Espíritu. El de Danto, a una confusión entre arte y no arte que sólo puede dilucidar el **mundo del arte**, coleccionistas, críticos, curadores, etc.

El arte es conceptual. Alguien lo tiene que explicar, porque el objeto en sí no significa nada más que su propia objetividad. Y explicar y entender son funciones de la razón.

El motor del arte

Llamamos aquí motor del arte a su causa inmediata, a la situación, el acontecimiento, la provocación, que conmueve al artista y genera la obra.,

9. Arthur Danto, “El final del arte”, en *El Paseante*, nº 22-23, Madrid, Ed. Siruela, 1995, p. 15.

10. En realidad el primero en referirse a la “Teoría Institucional” es George Dickie, (en su artículo “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, nº 3, University of Illinois Press, julio de 1969, pp. 253-256), quien a su vez adopta el concepto del “mundo del arte” establecido por Danto en “The artworld”, publicado en *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nº 19, Nueva York, 1964. En mi opinión, las diferencias entre ambos son leves; el arte debe **definirse**, y siempre lo hace un grupo calificado con leves variaciones en la composición. Dickie incluye al público, pero su público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado.

Hay infinitas motivaciones: la religiosidad, el erotismo, el terror primordial, el amor y el odio, las consignas románticas, nuestro interior, el poder, la pobreza, la belleza y tantas más en nuestra sociedad de consumo.

En la obra hay un mensaje explícito, un mensaje que reproduce la intención del artista, pero también hay un mensaje que no refiere a una intención o a un propósito.

Ese mensaje es la metáfora, el traslado de un significado a la emoción. Ni el arte ni la poesía se agotan en el significado, que es una función de la razón, sino que cruzan el perímetro y se internan en el misterio.

Pero como hemos dicho antes, la consigna de la obra no era lo que convertía la obra en obra de arte. Era su valor metafórico, su aproximación imposible al misterio lo que producía la diferencia específica.

Sin embargo, con la vigencia de la sociedad de consumo se ha modelado la conciencia del receptor, ha desaparecido el valor metafórico y sólo queda el **servicio** de la obra, el significado.

En efecto, el paso del capitalismo clásico a la sociedad de consumo en los años 50 marca un hito fundamental en la historia, y por supuesto en la historia del arte, que pasará de la metáfora al puro significado, que además debe ser explicado debido a la “indistinguibilidad”.

Las obras de arte y toda la cultura, igual que los objetos se **consumen**, y deben tener un propósito, la educación, la **sanación** o cualquier otro. El verbo es **consumir**.

El pop ironiza la obsesión consumista, multiplica los objetos representados, alimentos o cualquier otro objeto, ridiculiza la publicidad con el desvarío del materialismo, la angustia de una obsesión.

El artivismo

La primera pregunta es si el artivismo es una nueva propuesta del arte o es un nuevo camino, diferente del arte, en una producción, nueva, eventualmente simultánea y paralela al arte.

El arte es un nombre, un **invento** del Renacimiento. Entre los griegos el arte era parte de la *techné*, así permaneció en el mundo romano y durante toda la Edad Media.

Cada época tiene sus tribulaciones y sus desafíos y también su lenguaje para exorcizarlos o para promover el cambio.

Hemos transitado distintas etapas en la producción que llamamos arte, pero todas esas etapas tuvieron como eje común la apreciación emotiva del público, sin necesidad de explicaciones. El arte llegaba a la emoción de la gente común, en los templos, en las iglesias, en los museos y en el espacio público a partir de la Revolución Francesa, el arte no necesitaba intermediarios que lo expliquen y sus espectadores – participantes podían ser analfabetos. De hecho, lo fueron durante siglos.

El arte conceptual de la sociedad de consumo requiere la explicación del llamado **mundo del arte**, su mensaje es críptico. Alguien debe explicarlo, porque no produce nada en la gente común. Ver pilas de cajas ordenadas o caóticas no conmueve a nadie salvo que alguien lo explique. Y esa explicación no conmueve, no es poética, sino que se dirige a la razón, al intelecto.

Creemos que el activismo es un uso del arte, en el sentido griego de *chresthai*, un uso sometido a una finalidad, en este caso a la denuncia y a la urgencia del cambio.¹¹

Pero el activismo no necesita explicaciones de expertos, se dirige a la movilización social y se expresa en forma sorprendente y participativa en el espacio público. El activismo se independiza del concepto y vuelve a la emoción. Y en ese sentido, algunas de sus obras pueden ser obras de arte, más allá del “mundo del arte”.

Destacar esta importantísima diferencia del activismo, el regreso del arte al hombre común sin necesidad de “expertos” ni explicaciones, es un objetivo de este ensayo.

11. Giorgio Agamben, *El uso de los cuerpos*, 2ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018. pp. 63-64. “El hecho es que el verbo en cuestión parece extraer su significado del término que lo acompaña [...] el verbo *Chresthai* parece no tener un significado propio sino que adquiere significados en cada ocasión distintos según el contexto, no está en acusativo [...], sino en dativo o algunas veces en genitivo.”

Sus consignas son los requerimientos de la sociedad actual, la liberación femenina o el feminismo, la ecología, la protesta contra el capitalismo (capitaloceno), en Argentina la exigencia de memoria y justicia para los desaparecidos durante la dictadura militar, la libertad de prensa, la protesta contra las crisis económicas, el orgullo LGBTQIA+ i, la inteligencia artificial, etc.

Naturalmente estas consignas y el activismo mismo son sólo posibles en Occidente, en el marco de sociedades donde la libertad de manifestarse es posible y valiosa. En otras sociedades, por ejemplo, en casi todas las orientales, estos objetivos están prohibidos o son indiferentes o está vedada la movilización de protesta. Aunque excepcionalmente ha habido algunas manifestaciones populares, como las dos “Primaveras Árabes”.

Algunos grupos activistas

A continuación, se describen algunos colectivos activistas, su estructura, tipología y objeto de las acciones, con la finalidad de advertir sus diferencias.

Es importante destacar que la comunicación por redes multiplica y le da permanencia a la acción de los grupos, no hablamos de un arte efímero, sino de un arte que permanece.

Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC)¹²

El grupo se inició con motivo de la presencia del presidente estadounidense Barack Obama. La consigna fue: “Obama no sos bienvenido/ Macri Go Home”.

El 9 de julio de 2016, bajo el lema “Esto no es Independencia” formaron una pila de cuerpos en la Avenida 9 de julio.

“Genocida Suelto” consistió en escraches a militares condenados por delitos de represión durante la dictadura a quienes se les había otorgado prisión domiciliaria.

La performance o escrache vincula la desaparición de personas

12. <https://journals.openedition.org/america/5431#tocfrom1n3>

por la dictadura con el presente, con la masiva desaparición causada por la pobreza.

“Femicidio es genocidio” aludía a la brutal cantidad de femicidios que se cometen cada año en nuestro país. Ciento veinte mujeres se desnudaron delante de los respectivos edificios mientras sonaba la música de una orquesta formada por quince mujeres. Después, en silencio, se apilaron unas sobre otras, refiriéndose a la muerte. Por un megáfono, una performer recitaba poemas relacionados con la mujer y el femicidio.

Finalmente, las performers desnudas desarmaban la pila y gritaban salvajemente, como ménades en una fiesta dionisiaca.

En el Festivalazo “Jujuy estuvo en el Parque Lezama. Y Parque Lezama estuvo en Jujuy” se reivindicaron las tierras de los kolla, en peligro de destrucción por los proyectos de explotación del litio. La jornada comenzó con un ritual de iniciación en manos de mujeres y hombres kolla en honor a la Pachamama. Se sumaron muchos transeúntes y la acción se transmitió extensamente por todas las redes por la cooperativa Lavaca mu.

Etcétera

Este grupo es multidisciplinario: lo integran artistas visuales, performers, músicos y poetas. Nació como reacción a un momento social determinado, como respuesta de una cultura invadida por las reglas del mercado. Etcétera, según reza su propia presentación —en eventos académicos, por ejemplo—, fue la necesidad inconsciente de forjar una identidad generacional.¹³

También integran la Internacional Errorista que reivindica el error como base de la sociedad.¹⁴ La primera acción errorista fue durante la visita del presidente Bush a la Argentina. Simularon un desembarco con armas de juguete y fueron observados por helicópteros de la guardia de EE. UU. como si fueran terroristas.

13. https://www.instagram.com/dha_untref/p/C9LSiM_PYIA/?img_index=1

14. Los miembros son de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Rumania, Croacia, Estados Unidos y Taiwán. La Internacional Errorista se creó en noviembre de 2005, en el marco de las actividades de repudio a la presencia del expresidente George Bush en la IV Cumbre de las Américas (Mar del Plata).



FUNO

“El colectivo ha realizado ya más de treinta intervenciones, muchas de ellas de gran impacto, en diversos lugares de la ciudad, abarcando problemáticas como la conquista de América, la independencia argentina, la cuestión de género y la política de desaparición del terrorismo de Estado durante la última dictadura militar; en este último caso, mediante una radio itinerante”, señala el crítico Maximiliano de la Puente en su artículo “Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos”, publicado en revista *América, Cahiers du CRICCAL*, (2022).¹⁵

Como sostiene este autor, el Colectivo Fin de UN Mundo (FUNO) “es un colectivo artístico independiente, que tiene como propósito fundacional la realización de acciones urbanas que generen espacios-tiempos de expresión grupal sobre asuntos sociales”. FUNO emerge “en torno a la consigna de que SÍ es posible otro mundo. Un mundo mejor, más justo, que incluya a todxs sus habitantes. Un mundo más pacífico y saludable. Un mundo hogar. Creemos que ese mundo es posible, solo si lo hacemos posible”.¹⁶

15. de la Puente, Maximiliano. “Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos”, *América. Cahiers du CRICCAL*; 2022. <https://journals.openedition.org/america/5431>

16. FUNO, 2018: https://www.facebook.com/ProyectoFinDeUnMundo?locale=es_LA



Por otra parte, el colectivo plantea también, en otra serie de intervenciones, una estética humorística, ligada a la ironía con rasgos bufonescos. El ejemplo más claro es la acción denominada *PROmbies*. El neologismo *PROmbies* son **zombies PRO** que invaden de modo epidémico la ciudad de Buenos Aires. FUNOS nuclea las acciones de la agenda feminista.¹⁷

Oligatega¹⁸

Es un colectivo que produce ambientes inmersivos de carácter *site specific* a gran escala. En numerosas oportunidades ha ocupado salas enteras de exhibición.

“Su principal característica es su forma de trabajo colectivo; evitando las jerarquías, elaborando técnicas y estrategias que le permiten la construcción de una obra que no evidencia los aportes individuales, sino que se muestra como producción de un quinto integrante. Frecuentemente se refiere a ese miembro como Mobo 6.”¹⁹

17. Maximiliano de la Puente, “Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 2022, <https://journals.openedition.org/america/5431>

18. <http://oligateganumeric.blogspot.cl/p/cv.html>

19. <https://vadb.org/institutions/oligatega-numeric>



“En ‘Inteligencia artificial’ Oligatega presentó una serie de piezas que establecían un diálogo sobre el surgimiento de conciencias artificiales inteligentes y autónomas. Bajo preguntas como ¿cuáles serían las formas y los escenarios de ese encuentro? ¿qué opinión tendría de nosotros una máquina autoconsciente?, la exhibición ocupó varias salas del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires entre abril y junio de 2017.”²⁰

Cromoactivismo. Activismo poético y transversal²¹

“Cromoactivismo interviene poética y políticamente desde el color, en los acontecimientos sociales. Trabaja desde 2013 con otros colectivos, agrupaciones y escuelas. Promueve encuentros de cartelismo (a los que llama **cromoactivaciones**), que consisten en la producción de carteles de cartón, pintados a mano. Esos carteles luego son expuestos en el espacio público. También hacen sus cromoactivaciones directamente en la calle.”²²

Entre sus acciones relevantes, podemos destacar el trabajo de Cromoactivismo junto a la Columna Orgullo, en Lucha en el marco

20. https://www.artehispano.com.ar/Oligatega_Inteligencia_artificial.html

21. <https://rededitorial.com.ar/27/cromoactivismo-activismo-poetico-y-transversal/>

22. <https://www.instagram.com/revueltasgraficas/>



de las marchas del orgullo LGBTIQ+ y en las acciones a favor de la legalización de Aborto.

“Como artistas nos vibra el color. El color altera toda percepción, todo pensamiento y toda existencia”. “Cromoactivismo es un ensayo micropolítico que logra un gesto sensible y una militancia poética”.²³

El grupo centra su efecto en la simbología cromática en carteles que expresan una consigna. Pero el color es más fuerte que la palabra escrita, el plomo para los años tremendos de Argentina, el verde a

23. https://web.facebook.com/1430319627007557/photos/cromoactivismo-activismo-po%C3%A9tico-y-transversal-como-artistas-nos-vibra-el-color-1431277580245095/?_rdc=1&_rd



veces sustentabilidad o la esperanza de cambio, sobre un cartel verde la palabra “Humedal”, en otro “Despertar”, el rojo obviamente alude a la acción, a la vida, el azul a la paz, y en un cartel “Azul sin yuta.”

Las consignas del artivismo. Una breve mirada analítica

Analizaremos algunas de las consignas para ver su altísimo grado de dificultad, respecto de los obstáculos naturales, sociales, y económicos que se deberían vencer.

- La destrucción ecológica: Hace muchos años que nadie está de acuerdo con la alteración nociva del planeta.²⁴ Sin embargo, la actividad destructiva se inicia con la Revolución Agraria hace varias decenas de miles de años, se acelera con la Revolución Industrial y Digital, y desde entonces no ha hecho más que crecer.
- La actividad destructiva es el trabajo: “El trabajo es, en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en que el hombre, media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza”.²⁵ No hemos superado la Revolución Agraria, nuestra alimentación sigue dependiendo del cultivo de la tierra y de las proteínas animales, nuestros medios de vida, desde la vestimenta hasta las máquinas, los ordenadores y las naves espaciales están contruidos con la transformación de elementos naturales. Lamentablemente, más allá de nuestra vocación adánica de ser iguales a Dios, no podemos crear *ex nihilo*, sólo podemos inventar, transformar lo que existe: la naturaleza.

¿Podríamos vivir sin usar, sin transformar, sin consumir la naturaleza? Hasta la Revolución Industrial nuestro proceso destructivo de la naturaleza, el trabajo, era menor porque éramos pocos. Pero a partir del siglo XIX nuestra vocación adánica de inmortalidad se multiplicó en su capacidad, con la ciencia en general y la medicina en particular, la mortalidad infantil disminuyó a niveles bajísimos y somos cada vez más longevos. Hoy somos 8000 millones según la última estimación de la ONU de 2022.

El drama ecológico es hasta hoy invencible, porque no podemos vivir sin energía, sin proteínas ni alimentos agrarios y no podemos reducir la cantidad de residuos.

24. George Steiner, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2013. p. 73: “Ahora sabemos, (cosa que no sabían Adam Smith ni Macauley) [...], que el progreso destruye irreparablemente equilibrios entre sociedad y naturaleza. Los avances técnicos [...], trabajan arruinando primarios sistemas vivos y arruinando ecologías”.

25. Karl Marx, “Proceso de trabajo y proceso de Valorización”, *El Capital*, Libro primero, cap. 5, <https://web.archive.org/web/20210117140928/https://webs.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/5.htm>

que confirma el Génesis: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra”. Gen. 1/24-26.

Debemos destacar que China y EE. UU. son los mayores productores de polución por producción de energía. Sin embargo, ambos tienen programas en pleno cumplimiento para disminuir la polución al 15% para 2030.

Pero no hemos logrado soluciones para la alimentación, ni para la enorme cantidad de residuos.

La dimensión de los problemas es tal, que la ciencia y la tecnología han sido insuficientes para resolverlos hasta hoy. La destrucción del planeta es, sin dudas, el problema más grave que tenemos, y se ha acelerado desde hace un siglo.

- El Capitaloceno: Por supuesto que existen miradas críticas al comentario anterior, basadas en que es el capitalismo que, con su objetivo de ganar el máximo posible, lleva a cabo estos procesos sin interesarse por el daño que producen.

Vivimos en el Holoceno, el último período postglacial, durante el cual subió la temperatura del planeta, se redujeron los hielos polares y aumentó significativamente el nivel del mar. En el año 2000 se acuñó el término Antropoceno, que adjudica al hombre los cambios geológicos y climáticos.

Como hemos dicho, el término Capitaloceno implica que es el capitalismo el que genera los cambios climáticos por su deseo de beneficio. Esta mirada es coincidente con el período que estamos viviendo, la sociedad de consumo, advertida por el pop como destrucción de la cultura y los valores, y ahora también la de nuestro planeta.

El desafío es enorme, porque el capitalismo no ha hecho más que crecer en el último medio siglo, al incorporarse las grandes economías orientales como China e India, más de un tercio de la población mundial.

- La Revolución Digital: Aparentemente viviremos en un mundo digitalizado, en el cual seremos reemplazados parcialmente por objetos digitales como protagonistas de la vida, una revolución que ya ha comenzado.

Se está desarrollando el cubit, una unidad cuántica que multiplica la capacidad de los bits, y genera un mundo casi infinito, en el cual no sabemos cómo se desarrollará nuestro entendimiento. Hasta hoy

los bits son capaces de formular deducciones, es decir, derivas lógicas de postulados, pero los cubits, ¿serán capaces de abducir formulando hipótesis no derivadas, que saltean la deducción?

Los algoritmos encierran a las personas en sus preferencias, en su propio mundo y les muestran solamente aquello que fue de su interés. No hay sorpresas en un universo circunscripto. Se cierra el espectro de la curiosidad y del conocimiento.

La serie *Black Mirror*, que muestra un mundo orwelliano dominado por la tecnología, se acerca a la realidad: China tiene un sistema de puntaje ciudadano que califica el comportamiento de cada individuo de la sociedad.

La **transformación digital** paulatinamente abarca y encierra nuestra vida, la ciencia, el derecho, la religión, la política, la filosofía, y naturalmente el arte.

Y esto nos enfrenta a otra pregunta: ¿El arte del futuro será el de las personas comunes en las plataformas?

En 1928 Paul Valéry vaticinó que el poder de la técnica implicará en el futuro grandes cambios: “Ni la materia ni el espacio ni el tiempo serán los mismos”. Nos dice que todas las artes cambiarán porque su “componente físico mutará profundamente y que es probable que cambie profundamente la noción de arte”.²⁶

Walter Benjamin planteaba que la reproducción “mecánica” de la obra de arte elimina el “aura”, el valor aurático que se cifra en ser única.²⁷

¿Somos los nuevos iconoclastas? ¿Interesa el aura en el mundo digital? ¿No fue reemplazado por los curadores y por el mercado?

Harari nos dice que “En el siglo XXI el arte también tendrá un rol fundamental. La pregunta es quién hará ese arte”.²⁸

26. Paul Valéry, “La conquista de la ubicuidad”, en *Piezas sobre arte*. Paul Valéry, Madrid, Machado Libros, 2005, p. 131.

27. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019 [1935].

28. Yuval Nohal Harari, *21 Lecciones para el siglo XXI*, Buenos Aires, Editorial Debate, 2008, <https://www.linkedin.com/pulse/yuval-noah-harari-y-la-transformaci%C3%B3n-digital-vera-salcedo?originalSubdomain=es>

¿Los artistas serán reemplazados por la gente común que sube contenidos a las plataformas?

¿La inteligencia artificial (IA) será la protagonista del arte?

¿Los artistas le darán órdenes a un robot digital para que ejecute obras de arte en una pantalla o en una impresora?

Sigue Harari:

A medida que los algoritmos se vayan haciendo más poderosos, nos estaremos alejando cada vez más del ideal humanista. [...] La inteligencia se desconecta de la conciencia. [...] Algoritmos no conscientes pero inteligentísimos pronto podrían conocernos mejor.²⁹

Si nuestra fe, nuestro erotismo, Dios, el terror, la angustia del misterio, la oscuridad de la muerte, el caos que aterra y la búsqueda de un cosmos que consuele no estarán presentes en el arte, ¿adónde estarán?

¿En ese mundo digital seremos un objeto inerte que no genera símbolos ni metáforas?

¿Finalmente hemos **creado** un Golem?

El valor del artivismo

La dimensión de los problemas que hemos descripto es tal, que una performance, efímera por definición, que llame la atención a los transeúntes circunstanciales y momentáneos de una ciudad, parecería de poca importancia para generar el cambio.

Sin embargo, creemos que esa visión es superficial. El arte históricamente, más allá de la apariencia insignificante, ha sido una poderosa fuerza para impulsar el cambio moral de una sociedad consternada.

En cada momento el arte ha transmitido una necesidad de cambio que ha signado las épocas de la historia de Occidente: la Venus de Willendorf que marca a la mujer como el inicio y la continuidad de la vida, la moderación de los dioses en el clasicismo griego, el deseo y el dolor de vivir de la escultura helenística, el olvido del hombre y

29. <https://www.linkedin.com/pulse/yuval-noah-harari-y-la-transformaci%C3%B3n-digital-vera-salcedo?originalSubdomain=es>

el misterio de la fe en los mosaicos que se elevan en las cúpulas de las iglesias y que marcan los 360 grados del infinito, el regreso del hombre como centralidad y la perspectiva geométrica del mundo en el Renacimiento, la “noche oscura del alma” del Romanticismo.

Quizás el mensaje más revolucionario de la modernidad sea el arte que mira nuestro interior, en los movimientos de los primeros dos tercios del siglo XX, cuando es reemplazado en la representación del mundo exterior, por la fotografía y el cine.

Y este mensaje del arte como mirada interior es simultáneo con Freud, Kafka, Nietzsche, Jung y los posrománticos en general.³⁰

Se podría decir que el arte es un medio más del mensaje. Creemos que no es así. El arte, independientemente de su valor metafórico y misterioso, **o quizás justamente por eso**, ha sido el más potente vehículo de transformación.

El arte se distingue del relato en la medida en que el mensaje es tan inasible como poderoso, tan emocionante como misterioso. Es misterioso porque produce una movilización transformadora inexplicable, inabordable por la razón. Y es ese el valor que ha producido los grandes cambios, porque ahí reside la potencia transformadora.

El activismo apela de nuevo a la conmoción de los **comunes**, no requiere intérpretes ni explicaciones, advierte a través de nuestra emoción la visión de un futuro peligroso, la discriminación de las mujeres, el acecho de la inteligencia artificial, la brutalidad homicida de las dictaduras, nos avisa de las acechanzas de nuestra propia conducta.

Los desafíos de la civilización, del cambio climático, de la sociedad de consumo y del capitaloceno amenazan nuestra supervivencia.

¿Hay en la vida algo más sublime que la vida? ¿Nuestro espíritu no está cifrado en la supervivencia? ¿El llamado del activismo no cumple el postulado hegeliano: expresar en el mundo sensible lo absoluto?

30. Quizás desde el Barroco estábamos advertidos de un cambio diametral: nuestro abandono del mundo exterior a la ciencia y a la tecnología expresadas por las matemáticas y la dirección de la mirada hacia nuestro interior. “La natura, un libro scritto in lingua matematica”, Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, Roma, Editorial Antenore, 2005 [1623].

En el activismo no rige la “indistinguibilidad” de Danto, es evidente que el activismo es diferente de los objetos de la vida común, que no requiere una crítica que lo señale como **arte**, porque se sustenta como tal a sí mismo sin necesidad del así llamado **mundo del arte**.

Las mujeres desnudas y apiladas como cadáveres vivos de FACC, que denuncian la violencia contra la mujer,³¹ el engaño de Etcétera, que provocó la aparición de helicópteros antiespionaje mostrando el poder destructivo de las grandes potencias, *La mujer mutante*, del mismo grupo, que nos enfrenta a la destrucción del planeta y a nuestro reemplazo por cyborgs, los Prombies de FUNO que caminan ciegamente sin ver el materialismo fatal de la sociedad de consumo, u Oligatega, cuando plantea la incertidumbre frente a la inteligencia artificial... no requieren explicaciones y su mensaje llega directamente, sin atravesar la red del intelecto. Contienen lo indescifrable, lo que está detrás, lo que no se ve, pero que llega a la emoción o al alma de las personas comunes.

En esa capacidad de brutal conmoción, que circula tan lejana del intelecto utilitario, se cifra el activismo y su extraordinario poder transformador.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *El uso de los cuerpos*, 2ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019.

BIENAL DE PERFORMANCE, Grupo Etcétera <https://bienalbp.org/bp21/>, 2021.

BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Obras completas, Buenos Aires, Emecè, 1974.

CROMOACTIVISMO, <https://www.facebook.com/share/17b6Dj5cbR/> <https://reeditorial.com.ar/27/cromoactivismo-activismo-poetico-y-transversal/> https://web.facebook.com/1430319627007557/photos/cromoactivismo-activismo-po%C3%A9tico-y-transversal-como-artistas-nos-vibra-el-color-1431277580245095/?_rdc=1&_rdr

DANTO, Arthur, “El final del arte”, en *El Paseante*, n° 22-23, Madrid, Ed. Siruela, 1995.

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2003.

31. Recién en 2012 después de reiteradas acciones de grupos activistas (y también de movimientos no artísticos), se incorporó el Femicidio al Código Penal Argentino.

DE LA PUENTE, Maximiliano, “Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos”, *América. Cahiers du CRIC-CAL*, 2022. <https://journals.openedition.org/america/5431>

DICKIE, George. “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, n° 3, University of Illinois Press, Champaign, julio 1969.

EMERGENTE, Colectivo F.A.C.C. –Fuerza Artística de Choque Comunicativo, 2016, <https://medium.com/@EMERGENTE/semana-de-artivismo-por-la-f-a-c-c-8d8a5aee9ff0>

ENQUIN, Philippe, Colectivo Fin de Un Mundo, 2022, <https://www.philip-peenquin.net/es/cronicas-de-buenos-aires/el-colectivo-al-final-de-un-mundo-divertido/>

FUNO [ColectivoFindeUnMundo]. <https://www.facebook.com/sharep/15LQGLw2RV/>

GALILEI, Galileo, *Il Saggiatore*, Roma, Editorial Antenore, 2005 [1623].

HARARI, Yuval Noah, “21 lecciones para el siglo XXI”, Buenos Aires, Editorial Debate, 2018, <https://www.linkedin.com/pulse/yuval-noah-harari-y-la-transformaci%C3%B3n-digital-vera-salcedo?originalSubdomain=es>

MARX, Karl, “Proceso de producción del capital”, *El Capital*, Tomo 1, vol. I, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2008.

MUSEO REINA SOFÍA, Cromoactivimo. Fotografía: Ela Rabasco (Ela R que R), 2022, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/estallidos-graficos-5>

OLIGATEGA <http://oligateganumeric.blogspot.cl/p/cv.html>

STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2013 [1971].

VALÉRY, Paul, “La conquista de la ubicuidad”, *Piezas sobre arte*, Madrid, Machado Libros, 2005 [1928].

Julio César CRIVELLI. Abogado. Profesor universitario. Coleccionista de arte. Escritor. Ha publicado libros y numerosos artículos en medios especializados. Es autor de tres libros: *La Huida*, Ediciones del Dock (2008), con el cual se hizo un cortometraje del mismo nombre que se estrenó en el MALBA, *Inexorable*, ed. Biblos (2015), y *Peregrinaciones y viajes mágicos. Notas sobre arte, historia e identidad*, ed. Mardulce (2021). Es asiduo conferencista de Brown University, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto Cervantes de New York, Fundación Internacional Jorge Luis Borges y de la Sociedad Argentina de Escritores. Desde 2011 preside la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, entidad fundada en 1931. El 5 de julio de 2017, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires lo designó Personalidad Destacada de la Cultura. En 2021 fue premiado por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Posee una colección especializada en arte argentino.

ARTIVISMO Y LENGUAJE

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

RESUMEN

En este texto tratamos de llamar la atención sobre algunos grupos que incidieron con su voluntad creativa, ejercida sobre todo a través del lenguaje, a movilizar la sociedad contemporánea, que ha ido adquiriendo cada vez mayor complejidad y pluralidad.

Se reflexiona sobre el concepto de **artivismo** en el arte contemporáneo a través del recorrido por tres movimientos artísticos de vanguardia vinculados al lenguaje.

Las características principales del Letrismo, el Situacionismo y OULIPO sirven de referencia para indagar transgresiones a las formas habituales y cotidianas del uso de lenguajes, en la búsqueda de nuevas posibilidades.

Tuvimos en cuenta para emprender este camino los luminosos ejemplos del *haiku* japonés del siglo XVII y la restricción del uso de la lengua. Si bien los grupos que hemos estudiado tuvieron actuación principalmente en el siglo XX, uno de ellos, OULIPO, continúa todavía con un buen número de representantes, incluido un autor argentino. En los otros casos, diversos acontecimientos confirman la perduración de sus apuestas creativas.

Recientemente hemos sido sorprendidos por el comentario del libro *Otras palabras* de Eduardo Berti, escritor argentino radicado en Francia.¹ El objeto central del libro son los antidiccionarios, varios y diversos, en su búsqueda por deshacer el aire **neutral** de cualquier diccionario.

Fuera de juego, entonces, toda pretensión de objetividad, el autor se asoma a los diccionarios que desairan los lugares comunes: el de Flaubert, ocupado en la crítica a los tópicos burgueses, y el de Bioy Casares, que no desperdicia oportunidad para burlarse de la lexicografía “exquisita”

1. Tomás Villegas, Reseña: *Otras palabras*, de Eduardo Berti, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 2024.

que utiliza la alta burguesía, espantada ante la posibilidad de hacer uso de términos vulgares.²

El autor de esta reseña, Tomás Villegas, cierra el artículo diciendo que aparecen las greguerías de Gómez de la Serna, el glosario de Michel Leiris, y la reescritura con diccionarios del grupo OULIPO. También un diccionario de homofonías, uno homovocálico y otro de gestos.

Estos son solo algunos de los cientos de casos a los que Berti hace mención y que, a pesar de su vasta heterogeneidad, encuentran en el desparpajo un fin común: pensar —y decir— otras palabras. Otras palabras que ridiculicen todo autoritarismo y rigidez, esas que proliferan, hoy más que nunca, en las certezas delirantes de los discursos oficiales.

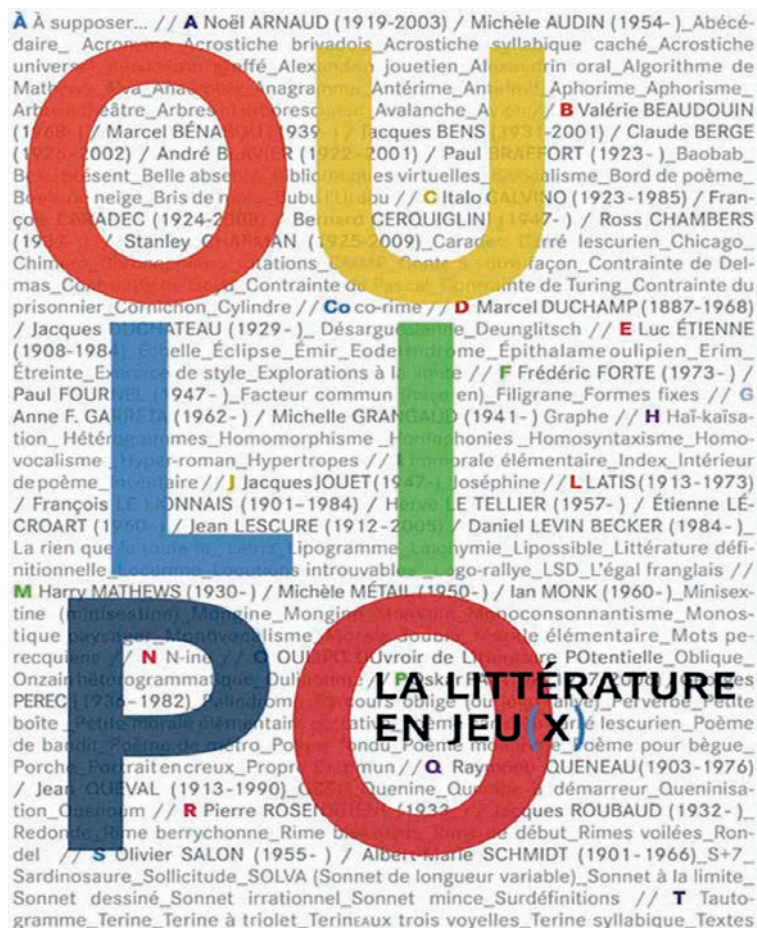
Hay que destacar dentro del comentario la mención del grupo OULIPO y de Bioy Casares. En cuanto a esta, no fue el único autor argentino al cual se refirió Berti, en su actuación dentro del grupo, también había acercado información sobre Macedonio Fernández y Borges.

Durante su permanencia en Buenos Aires en 2016, Berti coordinó talleres originales como por ejemplo la creación de un poema durante un viaje en el subterráneo (en este caso, en la línea D comenzando en la estación Olleros).

El trabajo de Berti “35 variaciones sobre un tema de Calderón de la Barca” fue incluido en la antología editada en nuestro país por Caja Negra.

Berti es el único argentino que pertenece al grupo OULIPO, sociedad literaria que se propuso reconstruir y reconciliar la literatura con otras disciplinas o con la ciencia propiamente dicha valiéndose del nuevo estructuralismo del arte, las matemáticas y la antropología.

2. Tomás Villegas, op.cit.



Afiche de la muestra "Oulipo, la littérature en jeu(x)", del 18 noviembre de 2014 al 15 de febrero de 2015, Bibliothèque de l'Arsenal, París.

Sus miembros experimentaron nuevas maneras de producir textos utilizando gran variedad de técnicas tomadas de las matemáticas. Se interesaron por la permutación y la combinación de sustantivos, verbos y letras.

OULIPO es un acrónimo de **Ouvroir de littérature potentielle**,³ nombre de un colectivo de escritores fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en 1960. Uno de sus propósitos clave ha sido la restricción, para estimular la imaginación e ignorar todas las que no liberan el lenguaje. Georges Perec escribió la novela

3. Amir Aczel, *El artista y el matemático*, Buenos Aires, Ed. Gedisa, 2009, p. 150.

La disparition (1969) sin utilizar la letra "e". Su obra fue un esfuerzo sobrehumano para ocultar el tema que más lo atormentaba, el tiempo. Fue capaz de armar el palíndromo más largo de la lengua francesa, y ser amante de los crucigramas y de los juegos de palabras.

Volviendo al grupo OULIPO, otra de las limitaciones era que cada miembro del grupo, partiendo del homosintactismo (una misma secuencia de verbos, adjetivos y sustantivos) escribiera un texto.

"Creo que la restricción es un uso superior de la libertad, si por libertad entendemos exploración, descubrimiento de nuevas formas de pensar y escribir", describe el director de OULIPO, Paul Fournel.⁴

Estos escritores quieren ofrecer a los futuros autores literarios nuevas técnicas de investigación sobre los distintos modos de producir literatura. El método que OULIPO propicia es asociar una mayor libertad a las posibilidades de creación literaria.

En topología adoptaron la cinta de Moebius para sus investigaciones, adentrándose así en una exploración de dimensiones espaciales. Los miembros de OULIPO escribían poemas en la superficie de la cinta y hacían sobre ella diversos experimentos.

Desde que apareció la computación han estado interesados en trabajar con ella.

Todos estos procedimientos forman parte de su exploración del lenguaje.

Otro grupo interesante, si bien no llegó al siglo XXI, es el de Los Letristas, asociación que funcionó de 1946 a 1951 con campo de acción en la ciudad de París y en Cannes. Creado por Isidore Isou (nacido Jean-Isidore Goldstein, en Rumanía) intentaba ser una logia secreta con posibilidades divinas de proceder a una renovación enorme de la cultura y de la ciencia.⁵ Sus integrantes creían que la historia se mueve por ciclos fijos y predeterminados que ellos podían modificar para llevar a la humanidad a una nueva culminación.

4. Tamara Tenenbaum, "Oulipo: literatura restrictiva como forma de expansión", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 2016. Artículo sobre la publicación del libro *OULIPO. Ejercicios de literatura potencial*, Buenos Aires, Ed. Caja Negra, 2016.

5. Carlos Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus, 2011, p. 132.



Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, 1961.

La poesía letrista insistía en la importancia material de los significantes dispuestos sobre la página lo que llevó a introducir jeroglíficos o alfabetos inhabituales (morse, braille) motivados por el deseo de socavar la transparencia semántica de la palabra reemplazándola por una superestructura.⁶ De esta manera pretendía dar un paso más allá del Ulises de Joyce y acercar la novela a la pintura.⁷

Es decir, se interesaban en aspectos visuales del lenguaje, en línea con lo que se conoce como poesía concreta, pero también en obras más próximas al arte visual como imágenes del ámbito popular de las historietas. En numerosas ocasiones tergiversaron el sentido original en pos de una perspectiva crítica.

Martín Jay menciona una etapa “amplique” de carácter constructivo y una etapa “ciselante” de carácter destructivo donde se reduce cada forma a su mínima expresión.⁸

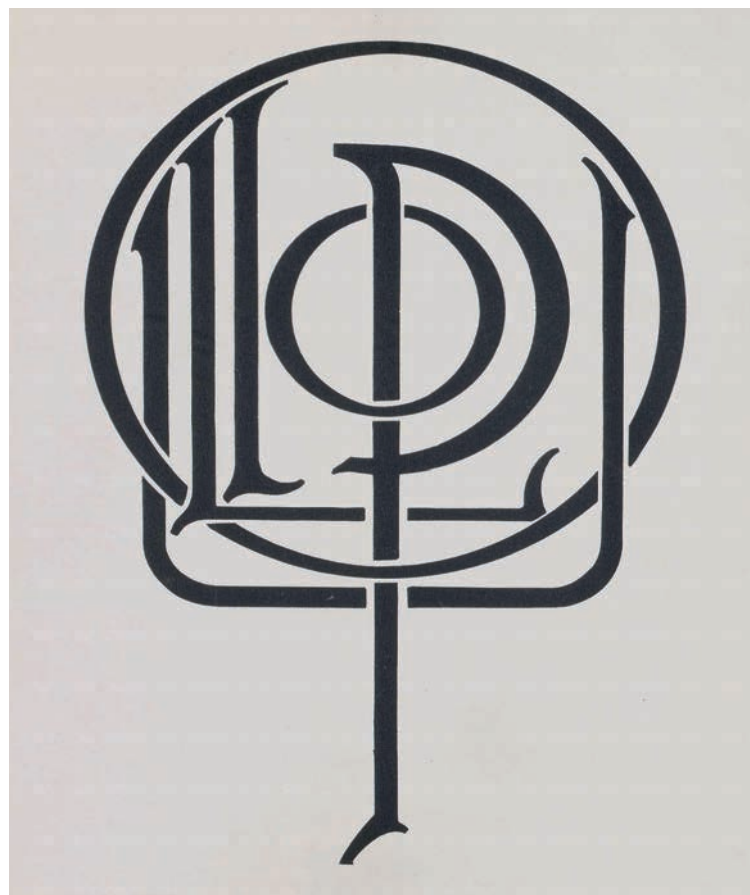
Se interesaron también por una danza arrítmica y en el teatro por intercambios orales numerosos y cruzados que llamaron “polílogo”.

En el cine, exploraron la disociación de la imagen y el sonido y la laceración del celuloide, además de proyectar imágenes sobre el cuer-

6. Martín Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 319.

7. Carlos Granés, *ibid.*, p. 107.

8. Martín Jay, *ibid.*, p. 319.



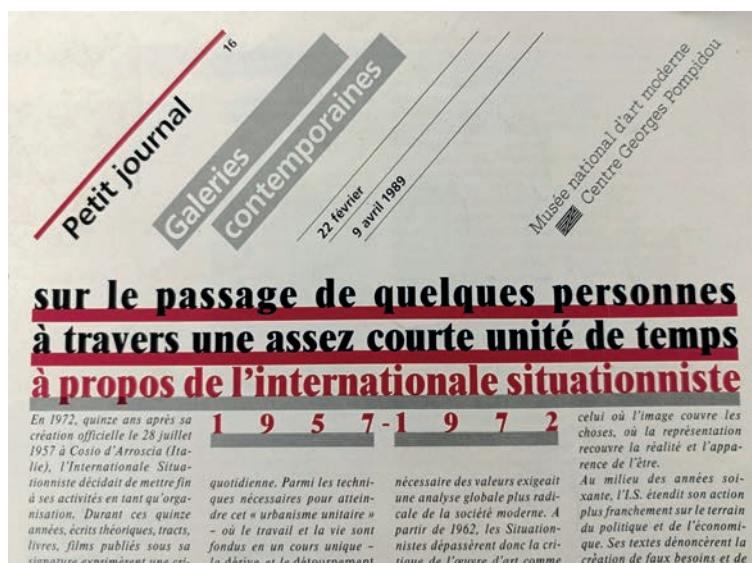
Logo de Oulipo “Le Latis”, BnF, Arsenal, Fonds Oulipo.

po de los espectadores o la irrupción de los actores de la película en el espacio real, como después se realizó alguna vez en el cine comercial.

Había un carácter exacerbado en cada una de las ideas, una ambición delirante de cambio de la realidad. Solo un visionario, un mesías, un profeta como él podría haber visto con tanta claridad cómo, en los años de posguerra, mientras Europa vivía una prodigiosa etapa de reconstrucción y crecimiento económico, hacía su entrada en escena el nuevo protagonista de las futuras revoluciones culturales y sociales: el joven insatisfecho.⁹

En nuestro país podemos mencionar dos ejemplos de presencia subyacente del Letrismo. Una conferencia del profesor Jorge Romero Brest en 1968 fue interrumpida por algunos jóvenes impetuosos.

9. Carlos Granés, *ibid.*, p. 110.



Catálogo de mano de la muestra sobre la Internacional Situacionista, "Petit Journal", Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1989.

Aquí estamos, Romero!!!

Señoras y señores, les comunicamos que esto es un asalto a la conferencia de Romero Brest, y que en lugar de él, vamos a hablar nosotros, aunque muy poco tiempo, porque consideramos que las palabras no constituyen un testimonio perdurable y pueden ser fácilmente tergiversadas, en cambio lo que queremos que recuerden es el acto en sí, esta pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerles a Uds. nuestra presencia. Y estamos aquí porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y estética, y el arte de vanguardia y la estética, y el arte de vanguardia y estética es lo que nosotros hacemos.¹⁰

La interrupción mencionada alude a la acción intempestiva realizada por Gabriel Pomerand en la conferencia que daba Michel Leiris en ocasión del estreno de la obra de teatro *La Huida* de Tristan Tzara, en el año 1946.

Otro ejemplo de la presencia del Letrismo en nuestro país fue cuando en 1962 Luis A. Wells hizo en la Galería Lirolay una exposición llamada *Relieves y esculturas*, que estaba acompañada por

10. Grupo de Arte de Vanguardia, "Asalto a la conferencia de Romero Brest", 1968, disponible en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/752318#c=&m=&s=&cv=&xywh=187%2C383%2C2287%2C1280>

un texto relampagueante de Julio Llinás llamado "La baba sagrada".¹¹ Este texto estaba vinculado con la exploración del objeto que el Surrealismo intentó llevar a sus últimas consecuencias. Podemos percibir detrás de este texto la alusión a una película realizada por Isou en 1951 llamada "Tratado sobre la baba y la eternidad" (*Traité de bave et l'éternité*).¹² Llinás vio la obra de Wells como testimonio apasionado, una afirmación de la vida:

"Pero atención, señores: de la única que merece ser vivida."¹³

El Letrismo ejerció una gran seducción sobre el joven Guy Debord, si bien se separó de ellos en 1952 y creó un grupo disidente llamado Internacional Letrista, de agitada integración. La actividad de Debord en ese momento fue el cine, donde hizo predominar el sonido sobre la imagen. Su idea de confrontar el mundo del espectáculo fue luego extendida por los otros miembros del grupo a todos los aspectos de la cultura visual.

La Internacional Situacionista fue fundada en 1957 por artistas vanguardistas reunidos en torno a Guy Debord (Francia), Asger Jones (Dinamarca), Constant Nieuwenhuys (Países Bajos) y Pinot-Gallizio (Italia).

En el Centro Pompidou se realizó a principios de 1989 una exposición de todas las manifestaciones de este movimiento.

Querían denunciar las condiciones de vida impuestas por las sociedades modernas y sobre todo por el urbanismo funcional donde las capacidades creadoras de cada individuo son, según Debord, abatidas.

El grupo quería encontrar el medio de establecer una adecuación entre los deseos psicológicos afectivos de cada uno y el entorno urbano con el fin de que así pueda vivir en completa y libre armonía con el mundo, sin sufrir las alienaciones provocadas por las necesidades artificiales de la sociedad de producción.

El **urbanismo unitario** debería ser así un mundo donde solamente las pasiones y las emociones sirvan de guía a la vida cotidiana. Entre las técnicas necesarias para alcanzar este urbanismo unitario, la "deriva" y el "*détournement*" ocupan un lugar importante.

11. Nelly Perazzo, *Galería Lirolay 1960-1981*, MACLA Editorial, 2010, pp. 151-152.

12. Martin Jay, *ibid.*, p. 319.

13. Nelly Perazzo, *ibid.*, p.152.

La deriva mereció una edición de Debord,¹⁴ en la cual explicaba su comportamiento lúdico constructivo que la opone totalmente a las nociones clásicas de viaje o paseo. No es cuestión de desplazarse en relación con trabajos, entretenimientos o vínculos afectivos, sino un dejarse llevar por las situaciones del terreno y los reencuentros que a él le corresponden. Habla también del rol que el azar juega en la deriva.

El campo espacial no supera el conjunto de una gran ciudad y sus suburbios. Un límite extremo es la deriva estática (de una jornada entera sin salir de la estación St. Lazare).

La deriva es un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.¹⁵

Contrarrestar la banalización de la ciudad. Buscar una desorientación completa y liberadora. La práctica del nomadismo podía *détourner* el paisaje de la ciudad moderna.

El *détournement* es definido como el reempleo en una nueva unidad de elementos artísticos precedentes. Es una tendencia permanente de la actual vanguardia, anterior y posterior a la constitución de la Internacional Situacionista. Las dos leyes fundamentales del *détournement* son la pérdida de importancia de cada elemento autónomo modificado, llegando hasta la desaparición de su sentido primario. Al mismo tiempo, se va organizando otro conjunto significativo que confiere a cada elemento su nuevo lugar de participación.

En el comentario que ha dedicado Martín Jay¹⁶ a la **sociedad del espectáculo**, dice que en las sociedades en las que prevalecen las condiciones de producción modernas, la vida entera se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que se vive de manera directa se ha convertido en una representación. Y sigue, citando a Debord: “El espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes”.

14. Guy Debord, “Teoría de la deriva”, texto aparecido en el n° 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

15. Catálogo de mano de la muestra sobre la Internacional Situacionista en el Centro Pompidou, “Petit Journal”, n° 16, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París, 1989. Traducción de Nelly Perazzo.

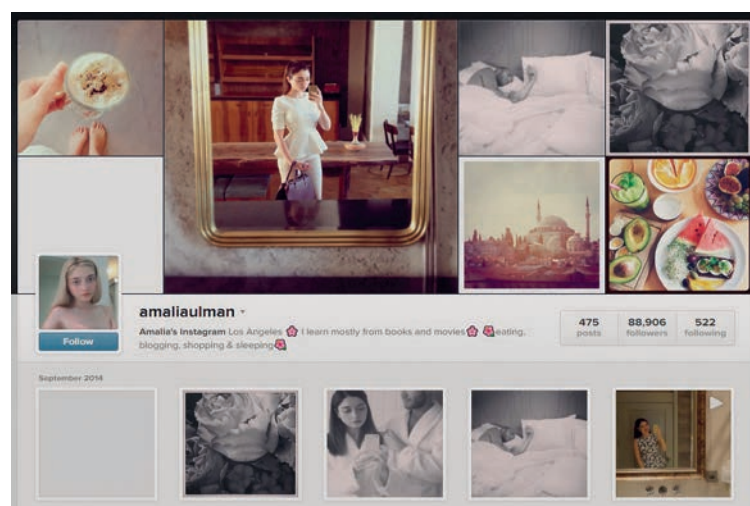
16. Martin Jay, *ibid.*, p. 324.

Debord critica la separación que logra el espectáculo entre la vida productiva y sus consumidores pasivos, y que, en su carácter de mercancía logra “la ocupación total” de la vida social. Y también censura que los placeres logrados por este mundo creen una falsa conciencia del tiempo, un “simulacro de lo real”.

De ahí que la postura crítica de los situacionistas trabaje para la destrucción radical de las relaciones sociales dominadas por las imágenes.

Lo que resultaba nuevo en la crítica de Debord era su hiperbólica aseveración de que la sociedad como un todo se había convertido en un espectáculo gigantesco donde la forma visible de la mercancía ocupaba por entero la vida cotidiana, al unir la producción y el consumo en un sistema monstruoso.

En este sentido, en el siglo XXI podemos mencionar la obra de la artista argentina Amalia Ulman para pensar cómo en la actualidad se potenció el rol de las imágenes en las relaciones sociales a través de Internet. La obra *Excellences & Perfections* (2014) introduce este asunto a través de un juego de exposición, representación y circulación de imágenes según los cánones y arquetipos de *influencers* o celebridades que exhiben permanentemente su vida privada en línea. La construcción de los rasgos personales se develan a través de una serie de posteos en Instagram y, en este caso, forman parte de una puesta en escena oculta donde lo que se muestra no es su **vida real**, sino una performance en línea de varios meses.



Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014.

Las reacciones que despertaron las ideas de Debord y los Situacionistas fueron contradictorias, hasta llegar, en los años 80, al momento en que los escritores postmodernistas las aceptaron y celebraron como, por ejemplo, Jean Baudrillard.

Es importante destacar que si bien el situacionismo como movimiento grupal terminó en 1967, su crítica de la sociedad moderna perduró y ha tenido mucha fuerza en el siglo XXI. Prueba de ello es que el legado de los archivos de Guy Debord ha sido clasificado por el Estado francés como Tesoro Nacional en el año 2009, y fue adquirido por la Biblioteca Nacional de Francia.¹⁷ En ella se realizó una muestra de todos los aspectos de su labor, mapas, fotografías, afiches para incentivar la revuelta de Mayo de 1968, fichas con notas de su lectura. Anotaba citas entre ellas de Cervantes a quien consideraba “uno de los tres mejores de la literatura”. Emmanuel Guy, comisario de la muestra consideró que —Debord— tenía algo de Quijote.

Otro ejemplo de la perduración de Debord en el siglo XXI se puede encontrar en el libro de Joan Fontcuberta *La furia de las imágenes*, de 2016, donde menciona la “superabundancia de lo visual”, “el capitalismo de las imágenes y sus excesos” y la confirmación de “los augurios de advertencias como aquellas de McLuhan y Debord”. El autor se ubica en la situación actual con la aparición de la tecnología digital, Internet, la telefonía móvil y las redes sociales. Describe el contexto, constituido por un orden visual distinto, y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transitabilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedia del saber y de la comunicación.¹⁸

Guy Debord, en su análisis sobre la sociedad del espectáculo, describe cómo la erradicación de la conciencia histórica en esta sociedad se manifiesta en “la incesante circularidad de la información que siempre vuelve a la misma selección de trivialidades, proclamadas apasionadamente como insignes descubrimientos”.¹⁹ Esta descripción ilustra cómo la relevancia social se atribuye exclusivamente a lo inmediato, y cada novedad es reemplazada rápidamente por otra, en un ciclo interminable que garantiza lo que Debord denomina una

“eternidad de significados ruidosos”. Este fenómeno es evidente en la función de los medios de comunicación, que perpetúan este ciclo y contribuyen a la erosión de la memoria histórica.

Esta transformación de la percepción y la experiencia en la modernidad, así como el **hechizarse** frente al cinematógrafo, implica, paradójicamente, estar inmerso en la colectividad y, al mismo tiempo, aislado en una soledad absorta —lo cual ha sido subrayado por Johnatan Crary—. La atención moderna oscila entre la evaporación emancipadora de la interioridad y la incorporación sedante en los múltiples engranajes del trabajo, la comunicación y el consumo. Esta ambigüedad refleja una pérdida del ser, que se mueve con incertidumbre entre estos dos polos.

Crary también examina cómo, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la visión misma se convertía en “un verdadero teatro de metamorfosis y permutaciones”,²⁰ escapando de los patrones de percepción habituales y cosificados inherentes a varios aspectos de la racionalización y mercantilización de la experiencia. Esto sugiere que la vida humana es un proceso continuo de ajustes y adaptaciones existenciales, en respuesta a los cambios tecnológicos y culturales.

En este contexto, Gianni Vattimo²¹ argumenta que la disolución de la ciudad axial y monumental es coherente con la instauración de un mundo caracterizado por múltiples racionalidades, la proliferación de imágenes y la comunicación, y la consiguiente erosión del principio de realidad. La fragmentación de la percepción y la multiplicación de los estímulos visuales y auditivos crean un entorno en el que la atención se dispersa, y la experiencia de la realidad se ve alterada por la constante mediación de la tecnología y la imagen.

En relación con las aludidas transformaciones en la percepción y la experiencia, Hal Foster²² analiza los cambios significativos en los discursos sobre el sujeto, el otro cultural y la tecnología. Estos discursos reflejan la evolución de la forma en que entendemos y nos relacionamos con el mundo en un contexto de creciente complejidad y pluralidad.

El arte contemporáneo, como señala Nicolas Bourriaud, muestra que “sólo hay forma en el encuentro”, en la relación dinámica que una

17. *El País*, España, 9 de abril de 2013.

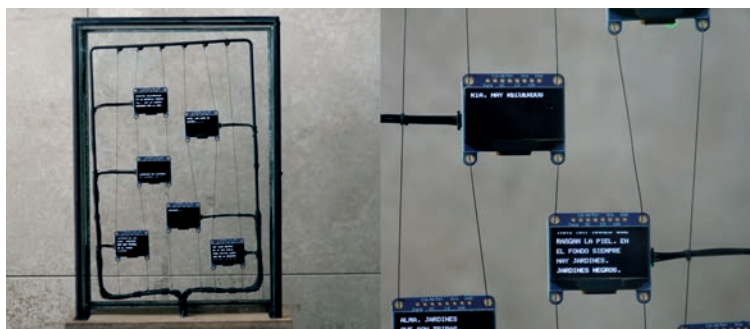
18. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 7.

19. Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008, p. 348.

20. Jonathan Crary, *ibid.*, p. 284.

21. Citado por Jonathan Crary, *ibid.*, p. 359.

22. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 209.



Mariela Yeregui, *Diario dialogado* (léase: antídoto contra el dolor, tecnología de reparación), 2023-24.



propuesta artística mantiene con otras formaciones, artísticas o no.²³ Esta concepción subraya que producir una forma artística es inventar encuentros posibles, crear las condiciones para un intercambio significativo dentro de un contexto social más amplio. El desafío ya no es simplemente desplazar los límites del arte, sino probar los límites de su resistencia dentro del campo social global. En la cultura ecléctica actual, la obra de arte resiste la homogeneización impuesta por la sociedad del espectáculo.²⁴

Además, se puede argumentar que el arte, si no es activo, no es arte. Esta afirmación resalta la necesidad de preguntarse si todo arte, y por extensión toda vida, no posee un trasfondo político. A lo largo de la historia, esta dimensión política ha sido evidente en el interés por transgredir las formas habituales del lenguaje y expandir sus posibilidades. En la actualidad, la importancia de lo biográfico,²⁵ lo ambiental y lo territorial son aspectos de gran interés, especialmente en cuanto a la visibilización de personas y problemáticas ignoradas, tal como se vio en la propuesta de la última Bienal de Venecia.²⁶ Sin embargo, no todo lo producido en relación con estos temas resulta movilizador en términos estéticos.

Bourriaud sostiene que en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”, las micro-utopías cotidianas han reemplazado a las utopías

sociales y la esperanza revolucionaria, ofreciendo pequeños espacios de resistencia y creatividad en un mundo cada vez más saturado de imágenes y significados efímeros.²⁷

Hoy en día, la propuesta de Mariela Yeregui, en un entorno de medios técnicos cada vez más sofisticados, es un buen ejemplo de cómo extraer una emoción desde la interacción textual con un sistema de IA. En la obra “Diario dialogado (léase: antídoto contra el dolor, tecnología de reparación)” (2023/24) la artista argentina escribe pequeños textos en el sistema ChatGPT sobre su experiencia durante un tratamiento médico de un año y medio. Las “respuestas” despersonalizadas y deshumanizadas del sistema de IA se convierten en un contrapunto movilizador en torno a un nuevo diálogo cotidiano entre entes humanos y artificiales que comparten el lenguaje pero no necesariamente emoción, por lo menos en los mismos términos.

La activación, como vemos, puede devenir un proceso sensible que transforma o conmueve nuestra percepción del mundo. Esta transformación es, probablemente, la experiencia política más profunda que una persona pueda experimentar.

Resulta pertinente recordar el amplio concepto de artivismo descrito por Elena Oliveras en su último libro:

El artivismo entrecruza, entre otros parámetros, la intencionalidad del artista, la visibilización de una urgencia, la eficacia en una acción de conscientización, la resignificación del ideal de disolución del arte en la vida y la participación activa del receptor.²⁸

27. Nicolás Bourriaud, op. cit., p. 35.

28. Elena Oliveras, *Distopías y microutopías. Prácticas de resistencia en el arte del siglo XXI*, Buenos Aires, PAIDÓS, 2024, p. 254.

23. Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 22.

24. Nicolás Bourriaud, ibid., pp. 34-35.

25. Hernán Borisonik, *Persistencia de la pregunta por el arte*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2022, p. 66.

26. “*Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*”, del 20 de Abril al 24 de noviembre de 2024, curada por Adriano Pedrosa.

Así, el arte se revela, una vez más, como un medio para producir sentido en la existencia humana, para indicar trayectorias posibles en medio del caos de la realidad contemporánea.

Bibliografía

AA.VV., “Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps : À propos de l'internationale situationniste, 1957-1972”, *Petit Journal*, n° 16, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París, 22 de febrero - 9 de abril de 1989.

ACZEL, Amir, *El artista y el matemático*, Buenos Aires, Ed. Gedisa, 2009.

BORISONIK, Hernán, *Persistencia de la pregunta por el arte*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2022.

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

CRARY, Jonathan, “Spectacle, Attention, Counter-Memory”, *October*, vol. 50, otoño de 1989, Cambridge, MIT Press, pp. 96-107.

CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y*

cultura moderna, Madrid, Akal, 2008.

DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, texto aparecido en el n° 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

FONTCUBERTA, Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

GRANÉS, Carlos, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Taurus, 2011.

JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

OLIVERAS, Elena, *Distopías y microutopías. Prácticas de resistencia en el arte del siglo XXI*, Buenos Aires, PAIDÓS, 2024.

PERAZZO, Nelly, *Galería Lirolay 1960-1981*, La Plata, MACLA Editorial, 2010.

PERAZZO, Nelly, “Acerca del arte electrónico en la Argentina”, *ArtNexus* n° 89, vol. 12, 2013.

PRADA, Juan Martín, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2015.

Nelly PERAZZO. Académica Emérita de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue honrada con Premios a la Trayectoria Homenaje en la Universidad del Salvador, la Academia Nacional de Bellas Artes y recientemente por el Fondo Nacional de las Artes. Fue presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fulbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Crítica e investigadora de arte contemporáneo. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de Honor). Profesora de Arte Contemporáneo en la carrera de Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (1978-1989). Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), ha colaborado con el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-2010), organizó el Museo Líbero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino y fue su curadora (1988-2011). Ha colaborado en las revistas *Eos*, *Artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus Internacional*. Es autora de numerosas investigaciones: *El Arte Concreto en la Argentina* (1983), *Adolfo Nigro* (1993), *Susana Lescano* (2006), *Lydia Galego* (2008), *Galería Lirolay* (1960-81) (2010), *Petrorutti* (2004), *Alfredo Hlito* (2003), *Manuel Espinosa* (2012), *Bastón Díaz* (2018) y *Eduardo Serón* (2019). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior: Uruguay, Paraguay, Brasil, Ecuador, Colombia, Puerto Rico, México, Italia, Polonia, España, Suiza, Francia y Holanda, en estos últimos invitada por los respectivos gobiernos.

Alejandro SCHIANCHI. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Investigador de arte contemporáneo y nuevas tecnologías del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffo (IIAC, UNTREF). Director de la Maestría y Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo (USAL). Profesor de grado y posgrado (UNTREF, UNSAM). Es autor de los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética* y *Arte virtual locativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Su producción académica se presentó en MIT (EE. UU.) e ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), entre otros. Realizó publicaciones en Leonardo Electronic Almanac (EE. UU.), IEEE Computer Society (EE. UU.), Artnodes (España), Virtual Worlds (Francia) y varios artículos junto a Nelly Perazzo para la revista *TEMAS* de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina). Fue jurado del 1er Certamen Nacional de Artes Digitales del IOHM, del Concurso Nacional de Artes Visuales UADE, del Premio de Arte y Tecnología del Fondo Nacional de las Artes y del Premio ITAÚ de Artes Visuales. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales. Ganador del Premio Lucio Fontana otorgado por el Consulado General de Italia.

“ALIMENTADO POR LA RABIA” – PERFOACTIVISMO DESDE 1970 HASTA LA ACTUALIDAD¹

MAŁGORZATA KAŻMIERCZAK

RESUMEN

El ensayo explora la conexión entre el activismo artístico y el arte de la performance, un fenómeno que desafía tanto las convenciones artísticas como las políticas. Se basa en la idea de que el arte de la performance, por su naturaleza efímera y desmaterializada, evita ser mercantilizado y opera en el espacio público para provocar cambios sociales, sin necesariamente comprometerse con resultados políticos específicos. El ensayo destaca la evolución del activismo artístico, desde el trabajo de artistas como Suzanne Lacy en los años 70, quien utilizó el arte para visibilizar la violencia sexual, hasta acciones contemporáneas que combinan activismo social y arte en busca de transformación comunitaria. El concepto de **perfoactivismo** une la performance con el activismo; utiliza estrategias del arte para involucrar al público en el espacio público, a menudo con el objetivo de subvertir el *statu quo* y desatar debates sociales y políticos. Teóricamente, el texto aborda la crítica de Boris Groys sobre el activismo artístico, que, según él, pierde impacto político al estetizarse. Sin embargo, se contrasta esta visión con la propuesta de Grant Kester, quien defiende el **arte dialógico**, un proceso colaborativo que le permite al arte mantener su relevancia social. Además, se analiza la participación y la autoría en el perfoactivismo, y para ello se tiene en cuenta que a menudo estas prácticas colectivas desafían las normas tradicionales de la autoría artística y pueden ser instrumentalizadas por instituciones. El perfoactivismo se presenta como una herramienta poderosa que, aunque a menudo es marginada por las grandes instituciones del arte, sigue siendo crucial para catalizar el cambio social a través de la participación pública directa.

“El fenómeno del activismo artístico es fundamental en nuestro tiempo porque es un fenómeno nuevo, muy diferente del fenómeno del arte crítico que se nos ha hecho familiar en las últimas décadas”, escribió Boris Groys en su artículo “On Art Activism”.² Aunque no nos remontemos tan atrás como Gregory Sholette, quien, en su polémico artículo “Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys”,³ enumera ejemplos de activistas artísticos de los siglos XVIII y XIX como Jacques-Louis David y Gustave Courbet, es difícil estar de acuerdo con esta afirmación. En mi artículo, me centraré en la relación entre el activismo artístico y el arte de la performance. Desde sus inicios, este género ha estado estrechamente asociado con la contracultura y los movimientos sociales, incluidos los que abogan por el feminismo, la lucha contra la guerra, el antirracismo, los derechos LGTB y otras causas.

Lucy Lippard indicó que el activismo artístico y organizaciones como AWC, Black Emergency Cultural Coalition, Women Artists in Revolution no procedían “de los puños en alto y las estrellas rojas de la izquierda ‘revolucionaria’, sino de las reacciones menos conscientemente subversivas contra el *statu quo* que tenían lugar en la corriente dominante – principalmente en el minimalismo y el arte conceptual”.⁴

1. Este texto es una versión revisada de Małgorzata Kaźmierczak, “Perfoactivism: from Three Weeks in May to The Museum of Arte Útil”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, n° 13, 2018, pp. 77-86.

2. Boris Groys, “On Art Activism”, *e-flux*, n° 56, <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> acceso 21 de julio de 2024.

3. Gregory Sholette, “Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys”, *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 4, <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>, accessed 21 de septiembre de 2024.

4. Lucy Lippard, “Trojan Horses: Activist Art and Power”, en Hilary Robinson (dir.) *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 - 2014*, Malden, MA-Oxford, Wiley Blackwell, 2015, p. 76.

La crítica señalaba entonces que estas tendencias eran contundentes y descaradamente no comunicativas. Esta afirmación coincide con los testimonios de artistas de performance polacos activos en las décadas de 1970 y 1980. KwieKulik argumentó que la realidad del régimen hacía imposible la creación de arte conceptual, lo que contribuyó al éxito del contextualismo formulado por el teórico polaco Jan Świdziński.⁵ En una declaración, Zofia Kulik afirmó: “Nosotros, sin embargo, no podíamos ser conceptualistas puros, porque nos habríamos engañado a nosotros mismos: que estamos bien, que no hay problemas institucionales ni existenciales, que no hay *potboilers*,⁶ etc. ¿Cómo se podría hacer arte conceptual en Polonia? Hasta ahora no puedo comprenderlo”.⁷ Asimismo, en todo el mundo, la guerra de Vietnam, el nacimiento de la segunda ola del feminismo, las huelgas estudiantiles y los acontecimientos de 1968, el asesinato de Martin Luther King y el movimiento antirracista y la aparición del sida tuvieron que inducir una reacción de los artistas. Naturalmente, los grupos excluidos de las instituciones artísticas, como las mujeres y los artistas afrodescendientes, eran más proclives a adoptar el arte de la performance como forma de expresión, ya que se trataba de un género que no dependía de ellas. Se podía hacer performance en locales independientes o incluso en la calle. En un mundo dominado por los críticos de arte, los galeristas y los comisarios, los artistas postulaban estar presentes en la obra de arte, no simplemente ser representados por ella.

El carácter efímero del arte de la performance ha sido la principal forma de evitar la mercantilización capitalista y el mercado del arte, así como las instituciones —entendidas de forma coloquial—. Grant Kester también subraya el hecho de que, en el caso del arte de la performance, la desmaterialización del objeto artístico:

debe entenderse no sólo como una táctica defensiva para evitar la mercantilización, sino también como un momento positivo o creativo, marcado por un énfasis cada vez mayor en el arte como proceso de inte-

racción colaborativa. Esta orientación interactiva implica, a su vez, una experiencia artística que se prolonga en el tiempo.⁸

La forma de presentación del arte de la performance —simbólica y en forma de manifestación— se ha visto favorecida como medio para posicionarse en los acalorados debates que tuvieron lugar internacionalmente a finales de los años 60 y 70. Judy Chicago dijo que “[l]a performance puede estar alimentada por la rabia de un modo que la pintura y la escultura no pueden”.⁹ Sin embargo, Philip Auslander observó en su libro *Presence and Resistance* que la transición de la resistencia al compromiso hace necesario mantener un equilibrio entre la cooperación y la crítica.¹⁰

Para los objetivos de este artículo, es muy importante intentar definir el término **arte de la performance**. Un punto de vista interesante fue el presentado por Stephen Melville, quien escribió lo siguiente: “La performance no es [todavía] arte en sí misma, sino una forma en la que diversas artes pueden encontrarse fuera de sí mismas. No me queda claro qué haría falta para que la performance se estableciera como arte, es decir, cuál es su medio ‘apropiado’”.¹¹ Un punto de vista similar fue desarrollado de forma independiente por el artista polaco Władysław Kaźmierczak, quien afirma que el arte de la performance no es un medio dentro del arte, sino una “zona indefinida del arte” y que “cada performance es una definición del arte de la performance”.¹² La performance desafía la división entre dónde acaba el arte y dónde empieza el resto del mundo. Desde el constructivismo, pasando por el situacionismo y el minimalismo, esta frontera sigue siendo ambigua. En el arte de la performance, el

8. Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication In Modern Art*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California, 2013, p. 53.

9. Moira Roth, “Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California”, en Carl Loeffler and Darlene Tong (dir.), *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980, p. 466.

10. Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, MI, University of Michigan, 1994, p. 31.

11. Grant Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication In Modern Art*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California, 2013.

12. Władysław Kaźmierczak, “Performance-education-fiction”, *Livinggallery.info*, 17 de mayo de 2011, http://www.livinggallery.info/text/education_tekst, acceso 21 de septiembre de 2024.

5. Véase Tomasz Załuski, “KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu”, *Sztuka i Dokumentacja*, nº 6, 2012, pp. 79-88.

6. El fenómeno del trabajo remunerado (principalmente en las profesiones artísticas). En el lenguaje cotidiano, significa una actividad motivada únicamente por el beneficio económico. En muchos casos, implica hacer concesiones y puede dañar la imagen del artista. La producción masiva de obras tiene una connotación claramente negativa.

7. Ibídem, p. 79.

público, el entorno, el medio ambiente, etc., desempeñan su papel. En su debate sobre si determinadas formas de activismo son arte o política, Philipp Kleinmichel llama la atención sobre el problema de la intención y, por ello, emplea la definición de Donald Judd: “Si alguien dice que su obra es arte, es arte”.¹³ En este sentido, el activismo del arte de la performance, que yo abrevio como perfo-activismo, lo veo como una performance de arte visual presentada en el espacio público, cuya idea es iniciar un cambio social, aunque ese cambio no necesita definirse ni conseguirse, como en el activismo político. Utiliza estrategias del arte de la performance para manifestar su postura e implicar al público.

El activismo artístico como raíz del arte de la performance

Uno de los casos más interesantes de los primeros ejemplos de perfoactivismo fue, sin duda, “Three Weeks in May” [Tres semanas de mayo] —una serie de talleres, conferencias y manifestaciones contra la violencia sexual en Los Ángeles— organizada por Suzanne Lacy en 1977.¹⁴ Durante tres semanas, Suzanne Lacy recibió informes policiales sobre violencia sexual y, con un sello rojo, marcó en un mapa de Los Ángeles situado en un centro comercial los lugares donde se violaba o abusaba de las mujeres. Al lado, había un mapa con sellos de lugares a los que las mujeres podían acudir para buscar ayuda. En el marco de este proyecto se organizaron diversos talleres, sesiones terapéuticas y performances. Lo característico era que no se trataba de una acción artística concreta para el público. El arte-activismo de este tipo está orientado al proceso. A veces, acciones que duran un par de semanas requieren un año de trabajo (como en el caso de Suzanne Lacy), ya que incluyen talleres, filmación, documentación, etc. Cuando se le preguntó a Gregory Sholette si consideraba su trabajo como activista en el ámbito del arte, respondió que no veía una diferencia fundamental entre crear una obra de arte, investigar y escribir, enseñar u organizar acciones colectivas. Para él, el arte es simplemente una manera de expresar sus pensamientos

de forma tangible y plástica, en un nivel comparable a la escritura, la enseñanza y la organización, sin que ninguna de estas actividades se coloque por encima o por debajo de las otras.¹⁵ Suzanne Lacy siguió trabajando del mismo modo, aparentemente influida por Allan Kaprow, con quien estudió en Cal Arts de Los Ángeles. Jeff Kelley señaló que Suzanne Lacy aprendió de Allan Kaprow que la performance podía desarrollarse más allá de los límites tradicionales del teatro e incluso del arte de vanguardia, y que el cuerpo, que hasta ese momento era un medio de acción, podía ampliarse a través de la participación de otras personas en un contexto social, sin perder su fisicalidad ni su capacidad de generar una conexión empática.¹⁶ En el caso de *Three Weeks in May*, de Lacy, se trataba de una obra de arte surgida en el contexto de la vida cotidiana y su principal propósito no era tanto dar visibilidad a las performances que tenían lugar, sino más bien llamar la atención sobre la violación como problema social. Un ejemplo posterior de su obra es *The Roof is on Fire* [Se incendia el techo] (1993-1994), realizada con Annice Jacoby y Chris Johnson como parte de los Oakland Projects, en la que reunió a adolescentes afrodescendientes en coches estacionados en la azotea de un garaje de Oakland. Se les proponían temas para debatir entre ellos, mientras unos 1000 miembros blancos de la comunidad estaban allí solo para verlos. Los 1000 miembros blancos de la comunidad estaban allí solo para escuchar.¹⁷ En el Woman’s Building [Edificio de la Mujer], fundado en 1973, tuvieron lugar algunas acciones desconocidas pero importantes, como las performances de tres grupos: The Waitresses [Las Camareras] 1977-1985, que organizaron acciones de guerrilla en restaurantes,¹⁸ el The Mother Art [Arte Madre] 1973-1986, que hicieron performances en lavanderías,¹⁹ y Sisters of Survival [Hermanas de la Supervivencia] 1981-1985, cuyo trabajo osciló en torno

15. Véase Gregory Sholette. “On the relationship between art, activism and academism”. Entrevistado por Annika Lundgren. *Skogen*, <http://www.annikalundgren.net/text/research,-articles-lectures/interview-with-gregory-sholette-39738653>, acceso 21 de septiembre de 2024.

16. Véase Jeff Kelley, “The Body Politics of Suzanne Lacy,” en Nina Felshin (dir.) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 226.

17. Véase la descripción de la representación en: Grant Kester, *Conversation Pieces*, pp. 4-5; Nato Thompson, (dir.), *Living as Form. Socially Engaged Art From 1991-2011*, Nueva York-Cambridge MA: Creative Time Books-MIT, 2017, pp. 178-79.

18. https://ospace.otis.edu/jerriallyn/The_Waitresses

19. <https://motherart.org/>

13. Philipp Kleinmichel, “Artists as Activists: The Simulation of Politics and its Value”, *ART+MEDIA. Journal of Art and Media Studies*, nº 7, 2015, p. 16. La definición después de Thierry de Duve, “The Monochrome and the Blank Canvas”, en Serge Guilbaut (dir.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, MA-London, MIT, 1990, p. 272.

14. <http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/>

al tema de la Guerra Fría, incitado por la administración Reagan, e intentó destapar sus absurdos. Realizaron sus performances en lugares públicos, frente a edificios y monumentos públicos. Tras llevar a cabo algunas acciones en Estados Unidos, iniciaron una gira europea durante la cual se unieron a activistas femeninas del Reino Unido, por ejemplo, que acamparon durante nueve años en protesta contra una base de misiles en la zona de Stonehenge.²⁰

En la década de 1980 había artistas como Anna Halprin, que viajó por Estados Unidos y representó sus piezas coreográficas con personas con sida o cáncer (como “Circle the Earth. Bailando con la vida en juego”, 1989, 1991) en las que utilizó la danza como método terapéutico.²¹ Adrian Piper organizó sus “Funk Lessons” [Lecciones de funk] (1983-1985): enseñaba en sus conferencias semiacadémicas y semiccoloquiales a bailar funk, un baile “típicamente negro”, a personas blancas.²² En 1985, John Malpede fundó LAPD —el acrónimo era una alusión al Departamento de Policía de Los Ángeles, pero en realidad significaba: Departamento de Pobreza de Los Ángeles—. Entre 1988 y 1990, el grupo de Malpede realizó una serie de espectáculos, “LAPD Inspects America”, en las que primero hicieron una serie de talleres con personas sin hogar de la zona o que habían salido de la indigencia para, al cabo de unas semanas, hacer un espectáculo final con ellos.²³ En sus performances “The Others” [Los otros], Rachel Rosenthal pidió a dueños de diversas mascotas —desde perros a vacas y serpientes— que participaran en un espectáculo con ellos sobre el escenario. Durante la performance habló de los derechos de los animales y después se podía adoptar mascotas de un refugio local.²⁴

Las acciones que ocurrieron en Estados Unidos son las mejor documentadas y conocidas de la historia del arte. Pero, por supuesto,

20. <https://thesistersofsurvival.wordpress.com/>

21. <https://www.annahalprin.org/performances>

22. Lauren O'Neill-Butler, “Cram Session”, *Artforum*, 28 de enero de 2010, <https://www.artforum.com/film/lauren-o-neill-butler-on-adrian-piper-s-funk-lessons-24753>, acceso 21 de septiembre de 2024.

23. Whitney Kimball, “Tales from the Los Angeles Poverty Department: A Gentrification Story”, *Vice*, 25 de febrero de 2014. <https://www.vice.com/en/article/tales-from-the-los-angeles-poverty-department-a-gentrification-story/>, acceso 21 de septiembre de 2024.

24. Rachel Rosenthal, entrevistada por Moira Roth (2-3 de septiembre de 1989), <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rachel-rosenthal-13200#transcript>, acceso 21 de septiembre de 2024.

en otras partes del mundo, el activismo artístico también fue una raíz importante para el arte de la performance. Sin duda, los inicios del arte de la performance en Argentina están relacionados con Tucumán Arde. Pero el activismo artístico también era popular en Asia.

Japón se vio muy afectado por la Segunda Guerra Mundial (el país estuvo bajo ocupación estadounidense hasta 1952), tras la cual vino el periodo de la Guerra Fría. En 1951, Japón firmó el Tratado de Cooperación y Seguridad Mutua con EE. UU., que provocó un movimiento masivo contra el gobierno y los EE. UU. durante más de una década. “Fue una década tumultuosa, con los recuerdos y traumas de Hiroshima y Nagasaki aflorando además de los conflictos en curso”, escribió la curadora polaca Maria Brewińska.²⁵ Luego, Japón se vio envuelto en la guerra de Corea y en una guerra ideológica similar en Vietnam, en 1966. El periodo entre 1958 y 1965 fue una época de auge económico, de enormes costes sociales. La gente se trasladaba masivamente a Tokio, y el impulso para el activismo artístico fue la organización de los Juegos Olímpicos de 1964 en esa ciudad. Se estaba **limpiando** la ciudad, se destruyeron edificios antiguos. Los integrantes del grupo Aka Taka Naka [High Red Center], vestidos con batas blancas como médicos o científicos, realizaron una acción de limpieza del pavimento (“¡Sea limpio!” o “Evento de limpieza”), a la que se unieron espontáneamente los transeúntes.

En Tailandia, Chumpon Apisuk, activista contra el sida y a favor de los trabajadores sexuales, hizo su primera performance en 1987, que duró 11 meses, “Chiangmai Bangkok”. Llevaba los ladrillos de los edificios demolidos en Chaingmai a Bangkok para llamar la atención sobre las consecuencias ecológicas de que Tailandia se convirtiera en un paraíso turístico.

En Corea del Sur, la patria de Nam June Paik, en 1961, la junta militar de Park Chung Hee tomó el poder. Kukjin Kang, Kangja Jung y Chanseung Jung hicieron una de las primeras performances (titulada *El asesinato en la orilla del río Han*) el 17 de octubre de

25. Maria Brewińska, “Między kolektywizmem a indywidualizmem - awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku / Between Collectivism and Individualism - Japanese Avant-Garde in the 1950s and the 1960s”, en Maria Brewińska (dir.) *Między kolektywizmem a indywidualizmem. Awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku / Between Collectivism and Individualism. Japanese Avant-Garde in the 1950s and the 1960s*, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki-The Japan Foundation, 2021, p. 54.

1968, bajo el Puente sobre el río Han, en Seúl. El gesto de salir al espacio público era una declaración contra lo que ocurría en la cultura llamada **nacional oficial**. Primero sacaron agua del río y excavaron una parte de la orilla para hacer un agujero lo suficientemente grande como para que cupiera una persona. Los artistas se metieron en el agujero mientras los espectadores esperaban para llenar el hueco con tierra y echar agua sobre las cabezas de los artistas. Tras salir del agujero, escribieron frases críticas en las telas de vinilo, como “estafador cultural (pseudoartista)”, “ciego cultural” (culturófobo), “evasor cultural” (idealista), “amasador de fortunas ilícitas” (pretendido gran maestro), “vendedor ambulante cultural” (artista político) y “acrobata cultural” (artista que se sube al carro). Finalmente, leyeron cada frase en voz alta y luego las quemaron. Según Mikyung Kim, Kang y sus compañeros buscaban transmitir un mensaje simple. Criticaban de manera mordaz la gestión institucional de la cultura y las facciones establecidas del mundo del arte, así como sus ideologías. Estos artistas luchaban por reivindicar el verdadero valor del arte coreano, que permanecía oculto bajo la visión superficial que defendían los conservadores. Cansado de ver cómo se otorgaba autoridad a pseudoartistas, Kang los desafiaba, y su obra *El asesinato en la orilla del río Han* fue un acto de destrucción que expresaba el desencanto con la corrupción del **antiguo régimen**.²⁶ La elección del lugar, relacionado con el río Han, podría haber tenido otro significado. Park Chung Hee (que en 1963 fue elegido presidente) inició una serie de reformas económicas que desembocaron en un rápido crecimiento económico e industrialización, fenómeno que hoy se conoce como el “Milagro del río Han”. Esto convirtió a Corea del Sur en una de las economías de más rápido crecimiento de las décadas de 1960 y 1970, aunque con costes para los derechos laborales. El 15 de agosto de 1970, el Fourth Group, dirigido por el artista Kim Ku-lim, organizó una “Ceremonia fúnebre del arte y la cultura establecidos”. Celebrada el Día de la Liberación de Corea, la representación consistió en un cortejo fúnebre que comenzó en el parque Sajik y terminó en el río Han. Frente a la estatua del erudito confuciano Lee Yul-kok, anunciaron la independencia de la cultura coreana y leyeron su “Declaración y Doctrina”. A continuación, los artistas portaron un ataúd lleno de libros que contenían las consideradas **ideologías políticas anticuadas**. Jung Kang-ja encabezó la procesión sosteniendo una bandera blanca (para simbolizar la armonía) y la bandera nacional de Corea del Sur. Kim Ku-lim también llevaba una bandera blanca, mientras que Chung Chan-seung y Son Il-kwang portaban el ataúd.

26. <https://kangkukjin.com/portfolio/murder-at-the-han-riverside/?ckattempt=1>

Kang Kuk-jin los seguía con una pala. Esta acción terminó prematuramente debido a la intervención de la policía, que los detuvo por “bloquear el tráfico”.²⁷ Hasta ahora, el arte de la performance en Corea está muy relacionado con los movimientos ecologistas.

En Polonia (y tal vez en todo el Bloque de Este) en el periodo entre la Segunda Guerra Mundial hasta 1989, a pesar de las condiciones del régimen —de aislamiento y control estatal sobre la mayoría de los aspectos de la vida—, o quizá a causa de ello, se suponía que el arte era puro y libre de política. Los artistas tenían en mente la forma en que el arte era utilizado instrumentalmente por el régimen en la época del realismo socialista, por lo que no querían comprometerse directamente con la política. El compromiso con la política ha sido dudoso desde que Walter Benjamin escribió: “De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte”.²⁸ No fue hasta el año 2000 que la performance polaca empezó a adoptar enfoques diferentes. En 2000, el grupo C.U.K.T recorrió clubes y espacios alternativos polacos con una campaña presidencial para una candidata virtual, Victoria Cukt, cuyo lema principal era “los políticos sobran”. Se le pedía al público que se inscribiera en el partido político Victoria CUKT, que firmara una petición al Parlamento para que se convirtiera en candidata oficial (en Polonia hay que reunir 100.000 firmas), y que dejara por escrito sus postulados, que pasarían a formar parte automáticamente de su programa político.²⁹ Hoy, que han pasado 24 años, el escándalo de Cambridge Analytica demostró que los políticos de verdad sí utilizan el método de Victoria.

Espectáculo versus participación

Boris Groys explica que existe una tradición intelectual, basada en los escritos de Walter Benjamin y Guy Debord, que sostiene que la estetización y la espectacularización de la política, incluyendo la protesta política, son negativas porque desvían la atención de los objetivos prácticos de la protesta hacia su forma estética. Según esta visión, el arte no puede ser un medio efectivo para auténticas protestas o acciones políticas, ya que inevitablemente las estetiza, las convierte en un

27. http://kimkulim.com/home/bbs/board.php?bo_table=a2&wr_id=12

28. Walter Benjamin, *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Colonia del Mar, Itaca, 2003, p. 99.

29. <http://www.peterstyle.eu/wiktoria-cukt.html>



Hermanas del Río, protesta en Siarzewo. Foto: Stanisław Rozpędzik.

espectáculo y, como resultado, neutraliza su impacto práctico.³⁰ Pero la pregunta es: ¿siempre es un espectáculo? Los ejemplos aquí analizados no se centraron en la visibilidad; tampoco llegaron a la corriente principal del arte. Stephen Wright, en su célebre *Toward a Lexicon of Usership*, sugiere que la participación y la condición de usuario son un remedio contra la espectacularización.³¹ Esto, a su vez, plantea la cuestión de cómo puede ser útil el activismo artístico. La crítica de Boris Groys sigue la lógica: si quieres cambiar el mundo, deberías hacerte político, no artista, y además (con lo que en realidad estoy de acuerdo), el activismo artístico es inútil cuando luego se expone y se vende en galerías y museos. Escribió: “Los activistas del arte sí quieren

ser útiles, cambiar el mundo, hacer del mundo un lugar mejor, pero al mismo tiempo no quieren dejar de ser artistas. Y aquí es donde surgen los problemas teóricos, políticos e incluso puramente prácticos”.³²

En algunos casos, sin embargo, los artistas pueden influir en las decisiones políticas. En 2011, Cecylia Malik y Modraszek Kolektyw [el Colectivo Azul Alcon] movilizaron a cientos de personas que, ataviadas con alas de mariposa azul, protestaron contra los emprendimientos inmobiliarios que pretendían urbanizar el último enclave verde de Cracovia, donde reside una rara mariposa (*Phengaris alcon*). La acción tuvo éxito, ayudó a detener a las autoridades municipales y salvar la zona.³³ Cecylia Malik, con otro colectivo, Matki Polki na wyrębie

30. Boris Groys, op. cit.

31. Véase Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013.

32. Boris Groys, op. cit.

33. <https://culture.pl/en/artist/cecylia-malik>

[Madres polacas contra la tala], hizo también una acción para rechazar la promulgación de una ley que permitía que cualquiera pudiese talar árboles, y que efectivamente dio lugar a la tala indiscriminada en todo el país. Fue una acción interesante, porque una vez que las fotos de la acción aparecieron en los periódicos, ayudó a cambiar la ley y a detener la barbarie de la tala de árboles.³⁴

Así que tenemos ejemplos de acciones perfoactivistas de éxito. El Center for Artistic Activism ha publicado un informe, *Assessing the Impact of Artistic Activism*,³⁵ donde se analizaron y midieron diversos aspectos del perfoactivismo, y que tuvieron en cuenta varios conceptos del papel del arte y de los artistas en la sociedad, así como también la definición de cambio social. Pero no sólo debemos medir la utilidad del arte por su impacto político, entendido como influencia en las decisiones de quienes ostentan el poder. Como escribió Lucy Lippard:

puede que el arte no sea la mejor herramienta didáctica disponible, pero puede ser un poderoso compañero de la declaración didáctica, hablando su propio lenguaje (y, de paso, colándose subversivamente en los intereses donde el didactismo y la retórica no pueden pasar).³⁶

Peligros del (perfo)activismo

Es posible enumerar ejemplos más recientes de este tipo de obras, que pueden definirse como arte de la performance y activismo artístico, como la conocida actividad de The Yes Men,³⁷ o la de Yomango, un grupo español que, por ejemplo, robó un vestido de una tienda Bershka, y organizó un desfile de moda de guerrilla con él. Luego devolvieron el vestido a una tienda Zara.³⁸

En 2011, Paweł Hajncel (Polonia) se unió por primera vez a una procesión del Corpus Christi como **hombre mariposa** para poner

34. Rachel Fritts, “Mothers vs. loggers: the destruction of Białowieża Forest splits Poland”, *Mongabay*, 19 de julio de 2017. <https://news.mongabay.com/2017/07/mothers-vs-loggers-the-destruction-of-bialowieza-forest-splits-poland/>, acceso 21 de septiembre de 2024.

35. <https://c4aa.org/wp-content/uploads/2018/03/Assessing-the-Impact-of-Artistic-Activism.pdf>

36. Lucy Lippard, op. cit. p. 72.

37. <https://theyesmen.org/>

38. Gary L. Anderson y Kathryn G. Herr, (dir.), *Encyclopedia of Activism and Social Justice*, Thousand Oaks, CA, SAGE, 2007, p. 1502.



Madres polacas contra la tala, 2017, performance, Park Lotników, Cracovia.
Foto: Tomasz Wiech.

en evidencia la apropiación del espacio público por parte de la Iglesia católica en Polonia. Esta acción hizo que fuera procesado por blasfemia. Desde entonces, Hajncel repitió la acción cada año, con diversos disfraces. Fue detenido por última vez el 31 de mayo de 2018.³⁹

Hace poco (2017), una artista de performance palestina, Yasmin Mjalli, realizó *I'm not your habibti* [No soy tu amor], una serie de performances callejeras en las que escribía a máquina historias de mujeres acosadas en Palestina. El único rastro tras la performance fue la documentación y los relatos de las mujeres. Mjalli también dirige una *startup* que emplea a mujeres y niñas que confeccionan ropa con el lema: “I'm not your habibti”. Así, crea puestos de trabajo para que las mujeres puedan ganar su propio dinero. Cecylia Malik actualmente se dedica a acciones de concienciación sobre la necesidad de proteger los ríos, que han sido tratados como enemigos que causan daños a las propiedades de las personas. Creó el colectivo *Matki rzeki* [Madres ríos]. Las mujeres que integran el colectivo se fotografian de pie en los ríos sujetando carteles con sus nombres. Se trata, entonces, de llamar la atención sobre el problema de la contaminación y su regulación artificial.

En Polonia también hubo una acción que se realizó luego de que el gobierno derechista de ese momento nombrara como nuevo director de la Zacheta Galería Nacional de Arte a un pintor excepcionalmente malo y ultraconservador. Un grupo de jóvenes llamado “Las Visitantes

39. <http://www.artysci-lodzkie.pl/en/artist/h/pawel-hajncel/>

del futuro” entró a la galería con mensajes en sus espaldas que decían que venían del año 2137 —en alusión a la hora en que murió el papa Juan Pablo II—, y anunciaban cómo el mundo había cambiado positivamente. Así, por ejemplo, podía leerse: “Polonia ha introducido la renta garantizada”, “se ha cerrado la última iglesia del planeta”, etc. Esta acción no ayudó a destituir al director ultraconservador, pero dio a la comunidad un motivo para unirse, tomar la palabra y mostrar resistencia.

El perfoactivismo, como cualquier otro artivismo, lo realizan grupos de personas. Esto plantea la cuestión de la autoría. Claire Bishop, en su obra *Infiernos Artificiales*, subraya la necesidad de una autoría claramente definida. Afirma que los proyectos creados por las microsociedades son a menudo una forma de ocultar la explotación y la privatización.⁴⁰ Más adelante, argumenta que los artivistas a menudo asumen las tareas que deberían ser responsabilidad del Estado y que “[a] través del discurso de la creatividad, la actividad elitista del arte es democratizada, a pesar de que esto lleva hoy día a los negocios más que a Beuys”.⁴¹ Bishop considera que el arte participativo crea antagonismos relacionales, de ahí que valore a artistas como Artur Żmijewski.⁴² Grant H. Kester, por su parte, valora en su libro *The One and the Many y Conversational Pieces* el **arte dialógico**, es decir, el arte creado junto con las sociedades locales.⁴³ No confía en los conformistas “artistas de la UE”, cuya sensibilidad social termina con la evaluación de otro proyecto patrocinado por la UE [Unión Europea]. También critica el apego a las ideas de autoría y autonomía del arte, ya que el capitalismo en su conjunto se basa en el individualismo.

Pero además existe otra trampa. El arte de la performance y el activismo artístico se han hecho tan populares que las más importantes instituciones artísticas intentan acogerlos. Una de las activistas artísticas y artistas de performance más conocidas es Tania Bruguera-

ra, que pone en práctica la idea de **Arte Útil**.⁴⁴ El proyecto funciona como un sitio web que recoge iniciativas que siguen unas directrices concretas: los proyectos deben proponer nuevos usos del arte en la sociedad, desafiar su contexto tradicional, aplicarse en situaciones reales y generar resultados prácticos y beneficiosos para los usuarios. Además, sustituyen a los autores por iniciadores y a los espectadores por usuarios para buscar sostenibilidad y adaptarse a condiciones cambiantes. Finalmente, recuperan la estética como un sistema de transformación.⁴⁵ En 2013, en el edificio antiguo del Van Abbemuseum de Eindhoven, se organizó el Museo de Arte Útil, dividido en diez salas (Proyectos en Vivo, Sala de Controversias, Sala de Propaganda, etc.), en las que los artistas actuaban como iniciadores de un diálogo social en lugar de exponer sus obras. De este modo, el proyecto eludía un problema muy importante. Una exposición de reliquias del activismo artístico parece funcionar de la misma manera que lo hace con el arte de la performance en general: simplemente fetichiza el objeto y sustituye su aspecto efímero por una documentación generadora de íconos. Sin embargo, en su intento de utilizar los medios de visibilidad más habituales, el proyecto no eludió la musealización del activismo artístico. Kleinmichel señala que la musealización de una cosa —una imagen, un peluche, un objeto, etc.— nos permite contemplarla con distancia, reflexionar sobre su apariencia y significado sin que nos impacte de manera inmediata. Los dinosaurios, las estatuas apolíneas y los retratos de mártires sagrados pierden tanto su función como su poder inmediato sobre nosotros en el momento en que son musealizados, y esto también sucede con el activismo político. La musealización del activismo político nos permite entender sus métodos, estrategias y contextos históricos.⁴⁶ Sin duda, el Museo de Arte Útil cubría esa necesidad. Pero también hay otro problema importante: mostrar el activismo artístico en instituciones artísticas, que a menudo son culpables de discriminación y de una política de empleo dudosa, es sencillamente inmoral. Una exposición sobre activismo artístico, “An Incomplete History of Protest: Selecciones de la Colección del Whitney, 1940-2017”, se ha organizado en el Museo Whitney, lo que resulta bastante irónico si se tiene en cuenta que la Bienal del Whitney es famosa por la escasa representación de mujeres y artistas afrodescendientes. Tania Bruguera realizó su performance “Efecto Francisco” en 2014 en el Museo Guggenheim de Nueva York. De pie frente al edificio durante quince semanas,

40. Claire Bishop, *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara, TEE, 2016, pp. 26-28.

41. Ibidem, p. 34. Se refiere a la idea de Joseph Beuys de que todo el mundo puede ser artista.

42. Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* n° 110, 2004, pp. 51-79.

43. Véase Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-London, Duke University Press, 2011; *Conversation Pieces. Community and Communication In Modern Art*, pp. 130-31.

44. El término fue acuñado por el artista Pino Poggi en su “Manifiesto” de 1965.

45. <http://museumarteutil.net/about/>

46. Philipp Kleinmichel, op. cit. p. 17.

recogió firmas para una petición al Papa Francisco que solicitaba la ciudadanía vaticana para todos los inmigrantes indocumentados. Ese mismo año, el Museo Guggenheim fue criticado por su política de empleo en la construcción del Guggenheim Abu Dhabi. Desde este punto de vista, el anti-institucionalismo y la visibilidad alternativa parecen ser la única opción para los (perfo)artistas.

Bibliografía:

ANDERSON, Gary L., y Kathryn G. HERR, dir. *Encyclopedia of Activism and Social Justice*. Thousand Oaks, CA, SAGE, 2007.

AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, MI, University of Michigan, 1994.

BENJAMIN, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Colonia del Mar, Itaca, 2003.

BISHOP, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, n° 110, 2004, pp. 51–79.

BISHOP, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*, Guadalajara, TEE, 2016.

BREWIŃSKA, Maria, “Między kolektywizmem a indywidualizmem – awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku / Between Collectivism and Individualism – Japanese Avant-Garde in the 1950s and the 1960s”, en Maria BREWIŃSKA (dir.) *Między kolektywizmem a indywidualizmem. Awangarda japońska w latach 50. i 60. XX wieku / Between Collectivism and Individualism. Japanese Avant-Garde in the 1950s and the 1960s*, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki-The Japan Foundation, 2021, pp. 49-65.

DUVE, Thierry de, “The Monochrome and the Blank Canvas”, en Serge GUILBAUT (dir.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, MA-London, MIT, 1990, pp. 244-310.

FRITTS, Rachel, “Mothers vs. loggers: the destruction of Białowieża Forest splits Poland”, *Mongabay*, 19 de julio de 2017. <https://news.mongabay.com/2017/07/mothers-vs-loggers-the-destruction-of-bialowieza-forest-splits-poland/>, acceso 21 de septiembre de 2024.

GROYS, Boris, “On Art Activism”, *e-flux*, n° 56, 2014. <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>, acceso 21 de septiembre de 2024.

KAŻMIERCZAK, Małgorzata, “Perfoactivism: from Three Weeks in May to The Museum of Arte Útil”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, n° 13, 2018, pp. 77-86.

KAŻMIERCZAK, Władysław, “Performance-education-fiction”, *Livinggallery.info*, 17 de mayo de 2011. http://www.livinggallery.info/text/education_tekst, acceso 21 de septiembre de 2024.

KELLEY, Jeff, “The Body Politics of Suzanne Lacy”, En Nina Felshin (dir.) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 221-49.

KESTER, Grant H., *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham-London, Duke University Press, 2011.

KESTER, Grant, H., *Conversation Pieces. Community and Communication In Modern Art*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California, 2013.

KIMBALL, Whitney, “Tales from the Los Angeles Poverty Department: A Gentrification Story”, *Vice*, 25 de febrero de 2014. <https://www.vice.com/en/article/tales-from-the-los-angeles-poverty-department-a-gentrification-story/>, acceso 21 de septiembre de 2024.

KLEINMICHEL, Philipp, “Artists as Activists: The Simulation of Politics and its Value”, *ART+MEDIA. Journal of Art and Media Studies*, n° 7, 2015, pp. 13-20.

LIPPARD, Lucy, “Trojan Horses: Activist Art and Power”, en Hilary ROBINSON (dir.), *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 - 2014*, Malden, MA-Oxford, Wiley Blackwell, 2015, pp. 69-78.

O’NEILL-BUTLER, Lauren, “Cram Session”, *Artforum*, 28 de enero de 2010. <https://www.artforum.com/film/lauren-o-neill-butler-on-adrian-piper-s-funk-lessons-24753>, acceso 21 de septiembre de 2024.

ROSENTHAL, Rachel. Entrevistado por Moira Roth, 2-3 de septiembre de 1989. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rachel-roenthal-13200#transcript>, acceso 21 de septiembre de 2024.

ROTH, Moira, “Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women’s Performance Art in Southern California,” en Carl LOEFFLER y Darlene TONG (dir.) *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980, pp. 463–89.

SHOLETTE, Gregory, “On the relationship between art, activism and academism”, entrevistado por Annika Lundgren, *Skogen*. <http://www.annika-lundgren.net/text/research,-articles-lectures/interview-with-gregory-sholette-39738653>, acceso 21 de septiembre de 2024.

SHOLETTE, Gregory, “Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys”, *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, n° 4, 2016. <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>, acceso 21 de septiembre de 2024.

THOMPSON, Nato, (dir.) *Living as Form. Socially Engaged Art From 1991-2011*, New York-Cambridge MA, Creative Time Books-MIT, 2017.

WRIGHT, Stephen, *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013.

ZAŁUSKI, Tomasz, “KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu”, *Sztuka i Dokumentacja*, n° 6, 2012, pp. 79-88.

Małgorzata KAŻMIERCZAK. Cracovia, Polonia. Destacada académica, curadora e investigadora en el ámbito del arte de la performance. Doctora en Historia, su carrera se caracteriza por una pasión por explorar la intersección del arte, la sociedad y los contextos políticos. Desde 2004, ha trabajado como curadora independiente en proyectos de performance tanto en Polonia como en los Estados Unidos, llevando a cabo exposiciones y festivales que destacan las múltiples facetas del arte performativo contemporáneo. Como investigadora, sus publicaciones abarcan temas como la improvisación, la documentación de arte de performance y el activismo performativo, habiendo contribuido con artículos en revistas académicas y críticas de arte en diversos países. Además, ha sido conferencista en prestigiosas instituciones y eventos en más de una docena de países, incluyendo Brasil, Corea del Sur, Argentina, España y Estados Unidos. Kaźmierczak ha ocupado importantes roles de liderazgo, como Presidenta de AICA Internacional desde 2024 y Vicepresidenta durante el periodo 2021-2023. Su trabajo también incluye la dirección de iniciativas editoriales clave, relacionadas con la historia del arte y proyectos curatoriales en colaboración con museos y galerías de renombre. Comprometida con el avance del arte de la performance como herramienta cultural y social, su trayectoria profesional refleja un enfoque interdisciplinario y global, con contribuciones significativas al desarrollo y comprensión de este campo artístico.

ACTIVISMOS FEMINISTAS EN EL ARTE LATINOAMERICANO¹

ANDREA GIUNTA

RESUMEN

Este artículo parte de un conjunto de consideraciones acerca de las formas que tomó la relación entre arte y activismo, y propone considerar la historia particular que dicha articulación inscribió en el arte latinoamericano. Una historia que comenzamos en los años sesenta (aun cuando podrían trazarse precedentes) y que se activó a partir de numerosos episodios latinoamericanos. Un mapa que en la Argentina y en el mundo se exacerbó en acciones urbanas a partir del estallido de la marea verde, del #niunamenos, del #metoo, desde 2015, y que se desestructuró con el comienzo del aislamiento que produjo la pandemia. Un feminismo que ocupó las calles, los discursos públicos y los espacios del activismo artístico con una intensidad tal que impactó, como reacción, en las matrices de los discursos públicos patriarcales que emergieron en el escenario de las derechas alternativas o las derechas extremas. El artículo no solo propone una cronología, busca también caracterizar las formas que fue asumiendo dicho activismo, sus estrategias y sus transformaciones. Un activismo que se expresó en las calles pero también desde poéticas de la imagen para las que el cuerpo fue un campo de batalla y de expresión. Un activismo que recurrió a un lenguaje interdisciplinario que involucró intensamente la performance, el video, la fotografía, incluyendo el bordado, y materiales marginalizados por las formas del gran arte. Un activismo que consideró la cuestión negra, indígena y el cambio climático como parte de su agenda. Este ensayo aborda un mapa latinoamericano e histórico de obras y acciones que unieron arte, feminismo y activismo.

Transformar el mundo a través del arte: tal es el deseo que alimentó el activismo artístico durante el largo siglo XX. Un anhelo siempre incompleto en tanto el mundo multiplica y renueva los escenarios de las crisis que interpelan la imaginación artística. La historia de las intervenciones que buscan socavar las instituciones culturales que sostienen las estructuras del poder podría ordenarse en una narrativa paralela a la que articula la historia del arte moderno. Si en el relato de la modernidad artística la autonomía de la obra de arte es un componente clave, en la historia del activismo artístico ésta es insistentemente cuestionada. En tales experiencias el arte busca perder su especificidad y mezclarse con la vida.

El término activismo artístico remite al conjunto de acciones episódicas o sostenidas que se organizan con el propósito de contribuir al cambio social o político. El activismo es protesta, expresión pública de desacuerdo, acción directa, erosión del poder político o económico desde el poder simbólico de la cultura. Si bien puede vincularse a la militancia, quienes ocupan el lugar de activistas en el campo de la cultura no responden necesariamente a un espacio político identificable con un partido o con una organización. Incluso, como afirma Pierre Bourdieu, es en función del prestigio acumulado en el campo de la cultura y no en el de la política que las intervenciones artísticas adquieren visibilidad en el debate público.² Las distintas formas en las que se expresó el activismo cultural desde mediados del siglo XIX trazaron un repertorio en el que se diferencian dos estrategias principales. Por un lado, se destacan las posiciones frentistas, en las que los artistas o representantes del mundo de la cultura se unen para expresar su desacuerdo con una situación específica. Suman sus obras en exhibiciones o en declaraciones escritas (cartas públicas) cuya fuerza se sostiene en la suma de nombres representativos del ámbito de la cultura. Los textos se publican en los periódicos, o, como sucede en los últimos años, en las redes

1. Una primera versión de este texto se publicó en inglés y en alemán como "Feminisms and Activisms in Contemporary Latin American Art", en Andreas Beutin, Katharina Koch, Uta Ruhkamp (Eds.), *Empowerment. Art and Feminism*, Wolsburg, Wolsburg Museum, 2022, pp. 9-50.

2. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, p. 219.

sociales. La manifestación en el espacio público generalmente forma parte del conjunto de estrategias que hacen visible una agenda en disputa y que se suman para revertir una situación.³

Otro es el activismo de la obra, cuando esta trama su sentido en torno a un hecho político. Son obras cuyas formas organizan visualmente agendas y poéticas que saltan a la escena pública. Podemos pensar el *Guernica* de Picasso como un ejemplo emblemático en el que la obra se anudó a una coyuntura (el bombardeo de la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española) pero, al mismo tiempo, se actualizó cada vez que la imagen se introdujo en manifestaciones públicas antibelicistas —como sucedió, en 2003, en las manifestaciones en contra los bombardeos en Irak—. Representa, en tal sentido, un ejemplo de activismo de la imagen.

Ya sea en la forma de frente cultural o desde la articulación específica de la imagen, el activismo cultural se inscribe en la historia. Como señaló Timothy J. Clark, existen tiempos en los que “arte y política no pueden separarse uno de otro”.⁴ En el largo siglo XX —un siglo que observado desde el activismo artístico podría comenzar con Courbet, en el XIX y llegar hasta las acciones más recientes—, tal relación inscribió un relato paralelo a aquel que explica la historia del arte moderno. Sus episodios o irrupciones se relacionan con la historia de las vanguardias, pero al mismo tiempo generan una acumulación de acciones que constituyen un depósito de experiencias que no pueden ordenarse en el relato del arte moderno. Carecen de su teleología, del sentido de progreso formal que marca las transformaciones o las conquistas del lenguaje en el relato del arte moderno, cuya culminación representa el arte abstracto. Constituyen, más exactamente, un conjunto de experiencias que, sobre todo los últimos años, ha comenzado a investigarse e historizarse, estableciendo repertorios utilizables por las nuevas formas de activismo.

El activismo artístico aspira a disolver el arte en la vida. Sus agendas son precisas, contextuales e históricas. ¿Podemos considerar que sus formas se han transformado en los últimos veinte años? ¿Con qué estrategias se ha manifestado el activismo feminista en el campo del arte? En el mapa de los activismos artísticos, poéticos, interventivos, el

feminismo inscribe una historia particular, que también comienza en los años sesenta. Aspiro aquí a introducir un mapa preliminar que permita visibilizar algunos episodios latinoamericanos. Un mapa que se exacerbó en acciones urbanas a partir del estallido de la marea verde, del #niunamenos, del #metoo, desde 2015, y que se desestructuró con el comienzo del aislamiento que produjo la pandemia. Un feminismo que ocupó las calles, los discursos públicos y los espacios del activismo artístico con una intensidad tal que incidió en las matrices de los discursos públicos patriarcales que emergieron en el escenario de las derechas alternativas o las derechas extremas. Sus líderes (como Donald Trump, Jair Bolsonaro o Javier Milei) se expresan públicamente arrasando con el campo de lo decible, excediendo todas las formas de sociabilidad y de expresión política que hasta hace poco tiempo marginaban discursos discriminatorios. Hoy ocupan el centro del escenario político. El antifeminismo actuó como un aglutinante poderoso de su discursividad. Contribuyó poderosamente a su instalación en los discursos públicos. En un sentido, estudiar la emergencia de estos liderazgos no requiere solo considerar sus propuestas privatizadoras, anti estatales, sino también su “batalla cultural”, en la que el anti feminismo, el odio, incluso, al feminismo, es un componente central en su agenda. Las acciones que se tejieron desde el campo del arte contribuyeron a la visibilización de la agenda del feminismo.

Arte y feminismo en América Latina

Desde fines de los años sesenta, cuando se inscribe internacionalmente la segunda ola del feminismo, las artistas latinoamericanas establecieron vínculos con este movimiento de emancipación. En los años setenta las mujeres también desarrollaban una lucha protagónica en relación con los derechos humanos: las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo sostuvieron un activismo por la verdad y la justicia que se expresó en las calles como signos de resistencia ante la dictadura. Los pañuelos blancos fueron su expresión visible en las ciudades de Argentina. En Chile las mujeres de los desaparecidos bordaron arpilleras narrando la vida bajo el sistema represivo de la dictadura de Pinochet.

En el campo del arte, el feminismo se expresó por los temas, con representaciones vinculadas al cuerpo, pero también al orden de lo doméstico y a la reflexión sobre superpuestos sistemas de opresión y violencia hacia las mujeres y los cuerpos feminizados. También se expresó a través de un lenguaje interdisciplinario que involucró

3. Andrea Giunta, “Activism”, en Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2012.

4. Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 9.

intensamente la performance, el video, la fotografía, incluyendo el bordado, y materiales marginalizados por las formas del gran arte.

Distinguimos entre la obra que realizaron artistas mujeres que se auto representaron como feministas, de aquellas cuyas obras pueden entenderse e interpretarse desde perspectivas feministas, aun cuando las artistas prefiriesen identificarse como artistas y no como artistas mujeres.

En América Latina, el feminismo artístico entre los años sesenta y ochenta fue, como en otras partes del mundo, predominantemente blanco. Esto llama poderosamente la atención en un país como Brasil en el que, resultado de su historia vinculada a la esclavitud, gran parte de la población es afrodescendiente. Esto, como veremos, ha comenzado a cambiar en años recientes.

Las denuncias del acoso y la violencia, tanto como la lucha por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, y la búsqueda de una representación igualitaria en el campo de la política, de las profesiones y también del arte, señalan los puntos centrales de su agenda en el arte latinoamericano. Recordemos que en gran parte de los países de América Latina, donde la iglesia católica se vincula al Estado, y donde aumenta la influencia política de las iglesias protestantes, el aborto es ilegal. Las excepciones son Uruguay, Cuba, México (desde 2023), Guyana, Guyana Francesa, Puerto Rico y, desde el 30 de diciembre de 2020, Argentina. En este contexto, el arte participó de las manifestaciones en el espacio público, apoyando las luchas comunes a las mujeres y también elaborando estrategias para que sus obras se integren a las exposiciones e historias del arte latinoamericano y de cada país del continente. El borramiento de sus obras es parte de la violencia simbólica que también redundo en la violencia real.

El feminismo negro, indígena, popular, que cuestiona al feminismo blanco desde perspectivas interseccionales, implica una transformación radical del canon que domina en las expresiones del arte latinoamericano.⁵ Este proceso de transformación fue tomando forma a partir de exhibiciones en instituciones, fundamentalmente

en Brasil, dando lugar a lo que podríamos considerar una forma de activismo curatorial que mutó el canon del arte brasileño.⁶ En los últimos años las identidades lgbtiq+ han intervenido poderosamente el canon heteronormativo patriarcal del arte.

Desde el 2000 se multiplicaron las exposiciones de artistas mujeres vinculadas a los feminismos. En esta estrategia de visibilización y de activismo curatorial se inscribe *Radical Women. Latin American Artists, 1960-1985* realizada entre 2017 y 2018 en el Hammer Museum, el Brooklyn Museum y la Pinacoteca de Sao Paulo.

Desde 2015, con el alcance masivo que tuvo la movilización contra la violencia hacia las mujeres que tomó forma con el movimiento #NiUnaMenos, el activismo feminista reinscribió agendas de los años sesenta, vinculadas a la lucha por la legalización del aborto, a las acciones contra los feminicidios, y también intervino desde la revisión de los estereotipos de género, de raza, de clase. El feminismo inscribió una nueva agenda en las luchas políticas interviniendo en los hábitos de los comportamientos democráticos.⁷ El feminismo artístico se involucró con las perspectivas decoloniales, con la visibilización de los estereotipos sociales que las limitan, con las relaciones devastadoras de lo humano hacia la naturaleza, con las estructuras patriarcales del Estado. ¿Estamos en una cuarta ola del feminismo? Las nuevas agendas ambientales y decoloniales, que involucran identidades no binarias, que han expandido los campos de intervención del feminismo, sumado al carácter masivo que este adquirió en los últimos años, permiten argumentar que se ha producido un giro que diferencia el presente de momentos anteriores. La diferenciación de momentos ('olas') en la historización del feminismo, no significa que las agendas anteriores se hayan disuelto. Se trata de giros conceptuales y también

artistas negras o vinculadas a las comunidades originarias de América Latina no era visible en el arte latinoamericano de esos años. El giro afrolatinoamericano puede analizarse en la Bienal 12 del Mercosur, Porto Alegre, 2020, predominantemente orientado por la tarea curatorial de Fabiana Lopes (2020).

6. El término activismo curatorial fue propuesto por Maura Reilly (2018), y puede verificarse en las intervenciones que en Brasil plantearon exhibiciones realizadas desde finales del siglo XX en museos emblemáticos, sobre todo de Sao Paulo, junto a la creación del Museo Afrobrasileño en 2004, fundado por Emmanuel Araujo.

7. Natalia María Félix De Souza, "When the Body Speaks (to) the Political: Feminist Activism in Latin America and the Quest for Alternative Democratic Futures", *Special Issue Gender in the Global South • Contexto int.* 41 (01), 2019, <https://doi.org/10.1590/S0102-8529.2019410100005>, acceso: 25 de agosto de 2021.

5. Aunque la exposición *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*, co-curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, incluyó a artistas negras, como Victoria Santa Cruz, afroperuana, o cuestiones interseccionales como la presencia indígena en América Latina (Claudia Andújar, Nelbia Romero, María Evelia Marmolejo), o referencias a sexualidades des-normativizadas (Paz Errázuriz, Graciela Iturbide, Ana Mendieta), expuso que la presencia de

de una expansión que involucra agendas incumplidas, como el derecho a la igualdad, a la identidad, a la decisión sobre el propio cuerpo y la lucha contra todas las formas de violencia.

Las mujeres artistas actuaron solas, o en colectivos y redes transnacionales. ¿En qué medida intervino el arte en las luchas feministas desde los años setenta? ¿Qué modificaciones involucraron en los lenguajes del arte y en las formas de intervención en la escena pública? Lo que expondremos recoge una selección de las experiencias de intervención en lo público guiadas por el deseo de transformar el estado del mundo, minar las instituciones que lo regulan y, en el caso del arte, interrumpir los consensos desde el poder de las imágenes.

Experiencias sobre arte y activismo en América Latina: años setenta y ochenta

Argentina: organizaciones feministas y acciones artísticas

Las agrupaciones feministas se activaron en Argentina con la fundación de la Unión Feminista Argentina (UFA, 1969) en la que participa la fotógrafa Alicia D'Amico. Como parte del activismo inicial destacamos el film que María Luisa Bemberg realiza en 1972, *El mundo de la mujer*, una parodia sobre una feria que promovía productos de la industria dedicada a la mujer (belleza, moda, hogar) que ella proyectaba en escuelas secundarias como forma de activismo. El montaje le permitía presentar una mirada crítica sobre el mercado que sujetaba a las mujeres a estereotipos. El retorno a la democracia implicó la reorganización de las agrupaciones feministas. *Lugar de mujer*, fundada en 1983, contó con la participación de artistas (como D'Amico o Bemberg, o la cineasta experimental Narcisca Hirsch). La agenda incluía la legalización del aborto, que marcó distintas campañas feministas en los años subsiguientes, junto al activismo contra la violencia hacia las mujeres. En los años ochenta encontramos en esas marchas contra la violencia hacia las mujeres a la fotógrafa Ilse Fuskova.⁸ Es entonces cuando se desarrollaron exposiciones emblemáticas, como *Mitominas I y II* (1986 y 1987), curadas por la artista Monique Altschul en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.⁹ En la segunda exposición, que llevaba como subtítulo *Los mitos de la sangre*, se incluyó una obra de Liliana Ma-

8. María Laura Rosa, *Ilse Fusková*, Buenos Aires, Waldengallery, 2019.

9. María Laura Rosa, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

resca con una imagen de Cristo con un tubo de sangre que provocó una protesta del párroco de la Iglesia del Pilar, al lado del centro cultural. En 1982 se producen los primeros casos de HIV en Argentina, en 1987 Maresca supo que tenía sida. Falleció en 1994.

México: El Tendedero y Polvo de Gallina Negra

La realización de la Primera Conferencia Internacional sobre la Mujer en la Ciudad de México, en 1975, actuó como un detonante de múltiples exposiciones de artistas mujeres. En 1978, en el Salón de Experiencias Visuales, Mónica Mayer presenta *El Tendedero*. Una instalación que expresaba la voluntad de intervenir en lo público invitando a las espectadoras a responder la pregunta “¿Cómo mujer, qué es lo que más te molesta de la ciudad de México?” Los pequeños papeles rosa en los que escribían su respuesta se colgaban en línea horizontal con ganchos como los que se usan para colgar ropa. Se subvertían así las tareas que sujetaba a la mujer a las tareas domésticas en una intervención política. Las respuestas referían predominantemente al acoso de los varones. Lo interesante de esta pieza es la capacidad que ha demostrado de sostenerse en el tiempo. Casi podría decirse que esta obra-acción-manifestación ha escapado, en un sentido, al control de la artista. Se ha montado en exposiciones institucionales, pero también en escuelas, instituciones barriales y en la escena pública de Buenos Aires (en la explanada de la fundación Proa, o del MALBA). Se producen instalaciones que sorprenden a la propia artista en tanto han escapado prácticamente a su control para convertirse en expresiones colectivas que se han vuelto más intensas con la expansión del feminismo. A fines de los años setenta Mayer viajó a estudiar en el programa Women House en CalArts, y fue artífice de un workshop de mujeres artistas de Estados Unidos y México cuyos resultados se exhibieron en Los Ángeles y en Berlín: este es uno de los primeros ejemplos de diálogo transcontinental de artistas feministas.¹⁰

Entre 1983-1990 Mónica Mayer integró junto a Maris Bustamante el colectivo *Polvo de Gallina Negra*. El nombre del grupo aludía a las recetas populares contra el así llamado mal de ojo, remedio que precisarían para superar los obstáculos que, como feministas, encontrarían en una sociedad patriarcal. *Polvo de Gallina negra* era un antídoto. Realizaron performances en la televisión y también participaron en manifestaciones feministas con panzas ortopédicas

10. Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI. Ver capítulo 5 “Feminismos artísticos en México. Manifiestos, conferencias, exposiciones y activismos”, pp. 137-180.



Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer y Maris Bustamante), *El mítico encuentro entre la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental*, 1987. Foto: Víctor Lerma. Archivo Pinto mi Raya.

que colocaban la maternidad en una compleja revisión. Anticipadamente instalaban la pregunta ¿sólo las mujeres pueden ser madres? Ellas desmarcaban la relación entre maternidad y cuerpo biológico y al mismo tiempo llevaban los signos de una feminidad frágil a la escena urbana de la protesta.

En México es destacable también la acción de Ana Victoria Jiménez, activista feminista y fotógrafa. En tanto en sus obras ella elabora un diario de las domesticidades, su activismo se condensa en el archivo más relevante del feminismo mexicano que se conserva actualmente en la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México.

Chile: Una milla de cruces y Las Yeguas del Apocalipsis

En 1979 Lotty Rosenfeld realiza su primera intervención *Una milla de cruces en el pavimento en la Avenida Manquehue*, en Santiago de Chile. La artista pega cintas blancas que cruzan las líneas que dividen el pavimento para convertirlas en cruces o en el signo más (+). Desde entonces esta intervención, repetida en Washington, en La Habana, en Berlín, entre otras ciudades, representó un signo urbano visual contra la dictadura en Chile y contra los signos del autoritarismo. Es una acción que realiza ella, una mujer singular, como gesto de oposición a los sistemas represivos genocidas como el que sucedió en Chile. A su signo se sumó NO, NO+ a la dictadura, que se multiplicó en las calles señalando el camino de la transición a la democracia en este país.



Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces en el pavimento*, Avenida Manquehue, Santiago de Chile, 1979.

Es destacable también la exposición que en 1987 curan Nelly Richard, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, *Mujer, Arte y Periferia* en The Floating Gallery at Women in Focus, Vancouver. Era una iniciativa que llegaba al Norte desde el Sur, y que investigaba los lugares políticos de las prácticas simbólicas. El mismo año, 1987, se realiza el Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana en Santiago de Chile en el que participaron escritoras del continente, entre ellas las argentinas Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer.

El activismo de género ha tenido un desarrollo intenso en Chile desde fines de los años ochenta, con las acciones públicas desarrolladas por *Las yeguas del apocalipsis*, colectivo integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Es emblemática la performance en la que en 1988 entraron desnudos sobre un caballo a la Universidad de Chile para refundarla durante los años de la dictadura de Pinochet. Ellos jaqueaban la masculinidad de los héroes a caballo. Algo que volveremos a encontrar en los activismos feministas contemporáneos en Chile.

Colombia, Brasil y Uruguay: cuerpo, presencia indígena y violencia

En 1981, en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali, Colombia, María Evelia Marmolejo caminó sobre una línea de papel, con su rostro y su cuerpo cubiertos. Se sentó, realizó cortes en sus pies, y caminó dejando rastros de sangre sobre una extensa tira de papel. Realizó esta acción pública en homenaje a los

torturados y desaparecidos durante el gobierno de Turbay Ayala (1978-1982). La sangre individual era un gesto poderoso que invocaba la sangre colectiva que producía la violencia en Colombia.¹¹

Desde 1971 la fotógrafa brasileña Claudia Andujar se internó en la selva del noreste de Brasil, entró en contacto con la comunidad Yanomani, convivió durante largos periodos con ella. Desde entonces la fotografía le permitió desarrollar un activismo comprometido con esas comunidades: sus fotografías (en cuya comercialización tiene participación la comunidad yanomani) nos aproximan a una comunidad que está siendo diezmada por el avance de las políticas de destrucción del entorno y de explotación extractivista de la tierra que se intensificó durante el gobierno de Jair Bolsonaro.

En 1983 Nelbia Romero realiza en Uruguay la instalación *Sal-si-puedes*, en la que revisa la masacre de los indios charrúas en 1831, momento de consolidación del territorio nacional. En esa masacre fue capturada Guyunusa, mujer charrúa que fue vendida a un francés que la exhibió en Europa (los conocidos zoológicos humanos). Esta instalación, que fue leída como un poderoso signo de resistencia a la dictadura por los intelectuales latinoamericanos, vinculó la violencia hacia las comunidades indígenas con la violencia de la dictadura (1973-1985), años en los que muchas estuvieron presas y tuvieron que partir al exilio.¹²

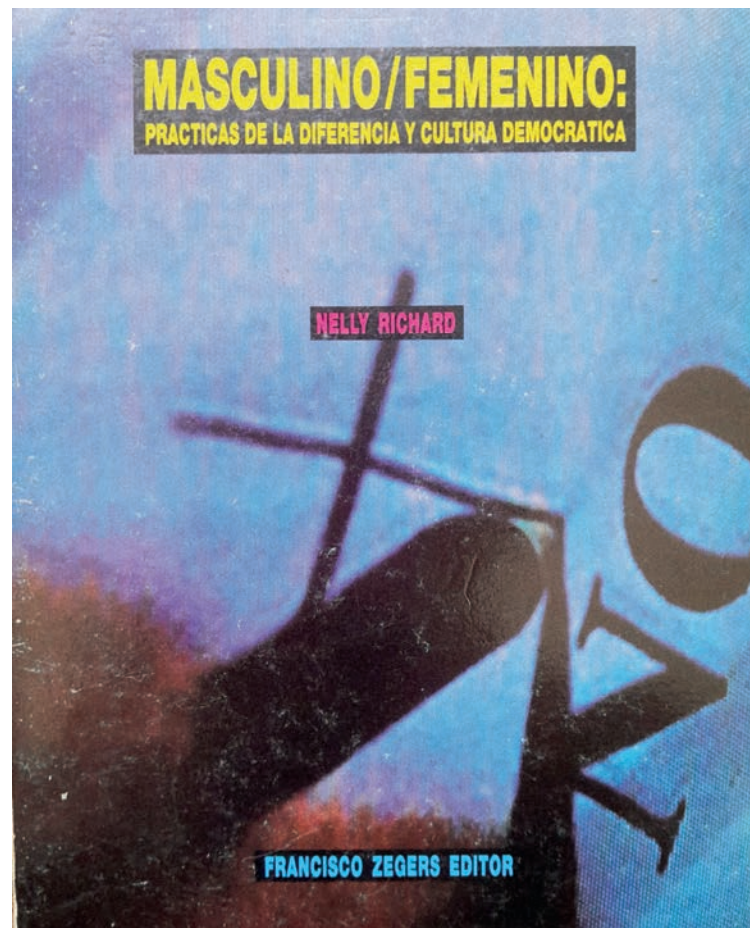
Con el fin de las dictaduras el activismo feminista se reorganizó. La lucha por la legalización del aborto y contra los feminicidios, presentes en la agenda de la segunda ola, siguen vigentes en las luchas contemporáneas.

El escenario del feminismo artístico en los años noventa

En 1995 se realizó la última Conferencia Internacional de la Mujer en Beijing. En ese momento nuevos debates se introducían respecto de la primera realizada en México en 1975. La comunidad gay era parte de las discusiones sobre el feminismo y la teoría inter-

11. Cecilia Fajardo-Hill, "María Evelia Marmolejo's Political Body", *Art Nexus 85* (Arte en Colombia 131), 2012. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d6403419Occ21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>, acceso: 20 de julio de 2021.

12. Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.



Nelly Richard, *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1993.

venía activamente en las perspectivas esencialistas y binarias. Fue en los años noventa, cuando se iniciaba la formación de las áreas de estudio de la mujer y de género en las universidades de América Latina. En su libro *Masculino/Femenino* (1993), Nelly Richard aplicó el concepto de género al análisis de producciones visuales. El debate se complejizó en términos teóricos durante los años noventa, una década que experimentaba también el impacto del sida. En Argentina, como señalamos, falleció de sida Liliana Maresca, una artista que había hecho un uso radical de su propio cuerpo, participando en exposiciones decoloniales que se organizaron en torno a la revisión de los 500 años de la conquista y colonización de América a comienzos de los noventa.

En esos años las mujeres artistas vuelven a reagruparse y realizar exposiciones como una forma de visibilizar su presencia en el presente y en la historia del arte. En tal sentido en Argentina se destacan las exposiciones *Violaciones domésticas* (1994), *Juego de damas* (1995 y 1996), *Tajos bajos* (1997). Son exhibiciones que plantean, nuevamente, la necesidad de estrategias de visibilización en un escenario artístico dominado por artistas varones. Estas políticas toman un formato regional en *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*, exposición en la que se abordaron, desde una perspectiva comparativa feminista y de género, obras realizadas en esos años cruciales de experimentación estética.¹³

En Brasil el panorama es complejo, ya que si bien las mujeres artistas han sido centrales en el arte moderno (Tarsila de Amaral, Anita Malfatti), y entre los años sesenta y ochenta (Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Marcia X, Anna Maria Maiolino, Regina Silveira, para citar tan solo algunos nombres), la relación entre arte, feminismo y activismo no se expresó en los años setenta u ochenta como en otros países de América Latina, a través de una agenda manifiesta. Podemos citar obras poderosas, como aquella en la que Lygia Pape convoca a participantes que evocan la masa (*Divisor*), realizada en 1968 frente al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Una inmensa tela blanca con perforaciones atravesadas por las cabezas que contrastan con la tela. Equidistantes, numerosas y en el movimiento que señala la marcha colectiva, crean la sensación de una marea populosa en la que el cuerpo se funde con el textil ondulante. Pero en Brasil es fuerte la idea de que en el arte no existen diferencias de sexo, raza o clase, prima la idea de una democracia racial, aun cuando el arte del siglo XX haya sido casi excluyentemente blanco y también realizado predominantemente por varones. En tal sentido, como veremos, la presencia de grupos de artistas feministas negras señala una radical modificación de la escena del arte en este país.

Después del 2000: intensificación del activismo en el espacio urbano

Argentina: feminismo, activismo artístico y manifestaciones masivas

En el contexto de la poscrisis del 2001 en Argentina emergieron colectivos que se vincularon a la protesta social, al activismo y al feminismo. *Mujeres públicas*, creado en 2003 y activo hasta el presente, se



Mujeres Públicas, afiche *Todo con la misma aguja*, 2003. Pegatina urbana, 2012. Foto: Mujeres Públicas.

centró en acciones sobre la legalización del aborto, sobre la necesidad de la separación de la Iglesia y el Estado en Argentina, sobre el uso del término *queer*, una palabra inglesa que resulta excluyente en relación con las inscripciones etarias o de clase de las mujeres en Argentina. Recurrieron al humor para el diseño de pequeños libros donde compilaron las “ventajas de ser lesbianas” o de murales sobre la menopausia.

Otro colectivo, *Belleza y felicidad Fiorito* (2020), que funciona en Villa Fiorito, Lomas de Zamora, desde 2003, reivindica el derecho al placer, un derecho que estuvo muy presente en las movilizaciones masivas que se produjeron entre 2015 y 2019. En esta zona carenciada del Gran Buenos Aires, crearon un centro de enseñanza, exposiciones, cocina (el comedor gourmet), poesía, cortos de cine, música experimental y diversas actividades de una cultura feminista en un barrio popular. Belleza y Felicidad fue una galería de arte creada en los años noventa por las escritoras Cecilia Pavón y Fernanda Laguna. Laguna es actora central en la gestación y la dinámica de la iniciativa en Fiorito.

En 2007 comienza a actuar en la escena pública el colectivo *Se-ri-grafistas queer*. Comenzaron trabajando en función de las marchas del orgullo LGTB, pero pronto actuaron en otras acciones y expresiones públicas. Su trabajo consiste en reunirse para elaborar frases de fuerza política y poética —“Pan & Torta”, “Lucha ama a Victoria”, “Amo a mi mamá travesti”, “Aborto legal es vida”, “Estoy gay”—

13. Co-curaduría de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, 2017.

que luego imprimen con matrices (yablonas), acción que realizan en talleres y en la escena pública. Trabajan en alianza solidaria con otros grupos y organizaciones territoriales, comunitarias, artísticas, feministas y sexo-disidentes. Poseen un archivo de consulta.¹⁴

En 2012, luego del fallecimiento de Pía Baudracco, reconocida luchadora y militante trans, María Belén Correa inició, desde un grupo en Facebook, el *Archivo de la Memoria Trans*. En 2018 reunió documentos e historias de unas 1200 chicas trans que vivieron en Argentina (2020). En 2023 fueron invitadas a participar de la Bienal de San Pablo.

En 2014 *Desesperadas por el ritmo* unió a artistas visuales amigas (Marcela Astorga, Elba Bairon, Adriana Bustos, Marina de Caro, Ana Gallardo, Silvana Lacarra, Mónica Millán y Cristina Schiavi), para pensar sobre la invisibilización de las mujeres artistas mayores de 50 años. Se reunieron para contar, para narrar con el canto, esos u otros problemas que afectan a la comunidad artística. En tal sentido crearon canciones como *Un homenaje y una copla* y el *Rap antisocial*. En 2020, en el contexto del aislamiento, iniciaron una cooperativa de productos de diseño y uso cotidiano. Desde los años noventa Ana Gallardo trabajaba sobre un repertorio feminista que confronta con los instrumentos comunes que las mujeres pobres utilizaban para realizar abortos domésticos y clandestinos cuando el aborto era aún ilegal en la Argentina, y desde 2004 propone una Escuela de envejecer, un espacio, una práctica para compartir saberes entre mujeres mayores, de las que la sociedad prescinde.¹⁵

El 3 de junio de 2015 se produjo la masiva manifestación contra los feminicidios en la Argentina de Ni una menos, palabras tomadas

14. Nayla Luz Vacarezza, "Diálogo con Serigrafistas Queer", en *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2019.

<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/729>, acceso: 29 de agosto de 2021.

Nicolás Cuello, "Serigrafistas Queer (2007-2011): Comunidades de resistencia y afinidad poético-políticas", II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, La Plata, 2013. <https://www.aacademica.org/nicolascuello/31>, acceso: 29 de agosto de 2023.

15. Ana Gallardo, "Arte, política, feminismo, vejez y karaoke", TEDxRiodelaPlata, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qwjx97DBonQ>, acceso: 27 de agosto de 2021; *Escuela de envejecer. Aprendizaje coral sobre saberes otros, materiales efímeros y poderes para hacer lo que soñamos*, Buenos Aires, Metaninfas, 2023.



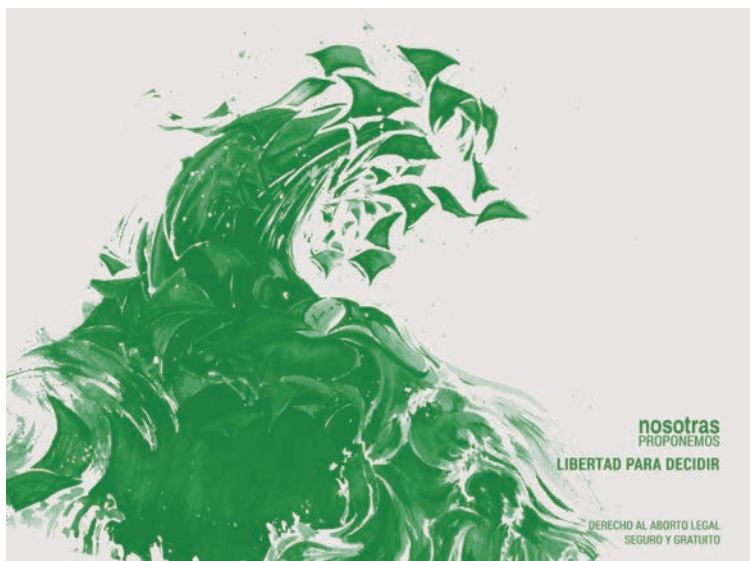
Cromoactivismo, Marcha 2 x 1, 10 de mayo de 2017. Foto: Pablo Mehanna.

de un poema de Susana Chávez en protesta contra los femicidios de Guanajuato, México. La autora del poema fue asesinada en 2011. El nombre se usó por primera vez en marzo de 2015 cuando la comunicadora y activista Vanina Escales propuso una lectura colectiva de poemas con ese nombre que se mantuvo en la masiva manifestación del 3 de junio, que cada año se repite en esa fecha y el 8 de marzo.

En 2016 se forma el colectivo *Cromoactivismo* que posee un manifiesto que vincula el poder del color en la formación del pensamiento y de la existencia. El color no es inocente, se vincula a la dinámica social, la emoción y el afecto, es una interface entre la inteligencia global y la colectiva. Desde el color intervienen en acontecimientos sociales, con pancartas cromáticas realizadas a mano que llevan a la calle o que realizan allí mismo. Coordinan Cromoactivismo Marina De Caro, Victoria Musotto, Daiana Rose, Mariela Scafati y Guillermina Mongan.¹⁶

En el contexto de conciencia contra la violencia machista en el arte, en diciembre de 2017 se creó el colectivo *Nosotras Proponemos*

16. Mariana López, Sobre C(r)osmos, libro del grupo Cromoactivismo. *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/745>, acceso: 28 de agosto de 2021.



Nosotras Proponemos, *Ola*, Afiche de la campaña por la legalización, 2018.

(www.nosotrasproponemos.org). El colectivo surgió en Facebook donde espontáneamente artistas, historiadoras, curadoras escribieron un compromiso feminista. Este ha sido colaborativamente traducido a varios idiomas. En forma simultánea se organizaron grupos en las provincias argentinas de Salta, de Misiones, de Córdoba, de Entre Ríos. Sus afiches se exhibieron en Alemania, Francia, Argentina. Mediante acciones simbólicas hacen visible la baja representación de las mujeres en las instituciones del arte. Por ejemplo, se apagan las luces del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, se encienden solo sobre las pocas obras instaladas de mujeres artistas y el museo queda casi a oscuras. El colectivo organiza sus acciones a partir del continuo debate en Asamblea.¹⁷

En diciembre de 2018 se forma el colectivo *La Lola Mora* en la provincia de Tucumán, Argentina. Ellas se auto representan como trabajadoras y su identificación visual es el delantal marrón. El delantal (trama grupal, agenda, soporte), sostienen, posee una genealogía trágica: se vincula a las 123 mujeres de la industria textil que murieron quemadas en una fábrica de Nueva York en la que ha-

17. Silvia, Rottenberg, "Women Art Workers in Argentina Demand Gender Equality, and Museums Start to Listen", *Hyperallergic*, 09 de marzo de 2018.

<https://hyperallergic.com/431714/nosotras-proponemos-buenos-aires-international-womens-day/>, acceso: 18 de agosto de 2021.



La Lola Mora, 24 de marzo de 2023. Foto: Fulvio A. Rivero Sierra.

bían sido encerradas, sin poder escapar de las llamas. Lola Mora es también el nombre de una escultora argentina (1866-1936). En sus acciones recurren a diversas disciplinas visuales, teatro, fotografía, diseño, letras, música. En una acción utilizaron sus delantales con la palabra "mandato" cortada, y con ellos imprimieron, usándolos como si fuesen stencils, utilizando arcilla y sus manos para dejar la palabra en las paredes (Museo Nacional del Grabado, 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=1mijkuiBW7E>).

Chile: Yeguada y LASTESIS

En Chile el activismo feminista vinculado a la cultura urbana visual ha sido intenso. Por un lado el colectivo Yeguada (2017), creado por la artista Cheril Linett, que parte del legado de las Yeguas del Apocalipsis, el colectivo integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Como ya se mencionó, estos artistas irrumpían desde fines de los años ochenta, durante la dictadura de Pinochet, con acciones inesperadas. Entre las más conocidas, aquella en la que entraron, desnudos, sobre un caballo a la Universidad de Chile, con la propuesta de refundarla (1988). Carmen Berenguer estaba entre quienes registraban y conducían con una cuerda al caballo (Yeguas del Apocalipsis, 2018). En las performances urbanas del colectivo La Yeguada, en las que invitan a participar tanto a mujeres como a disidencias sexuales, utilizan el desnudo y una prótesis de cola de caballo para confrontar a las fuerzas policiales. En 2019, con la rebe-



LASTESIS, acción en Valparaíso, 29 de noviembre de 2019. Foto: LASTESIS.

lión urbana en Chile (Estallido social), realizaron esta performance para denunciar las violaciones de la policía durante la represión de los manifestantes. Utilizan la desnudez para confrontar la relación entre femicidios y castigo.¹⁸

En la ciudad chilena de Valparaíso se formó el colectivo *LASTESIS*, que trabaja con el concepto de bruja elaborado por Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja*¹⁹ y con el análisis de la violencia hacia las mujeres que Rita Segato²⁰ propone a partir de los mandatos sociales hacia las masculinidades. Sus acciones fueron visibles en 2019 con el Estallido social.²¹ Su performance más conocida “Un violador en tu camino” se ha traducido y realizado en más de 50 países. Visualmente, generan una coreografía de los cuerpos

18. Julieta Candelaria Vázquez y Libertad Vidal Yevenes (2019), “Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva ‘La Yeguada Latinoamericana’”, *Índex, Revista de Arte contemporáneo*, (08), 152-159, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7440286>, acceso: 9 de noviembre de 2023.

19. Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, 2004. Trad. Traficante de Sueños 2010, Creative Commons <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>, acceso: 4 de noviembre de 2023.

20. Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

21. Deborah Martin y Deborah Shaw, “Chilean and Transnational Performances of Disobedience: LASTESIS and the Phenomenon of *Un violador en tu camino*”, *Bulletin of Latin American Research*, 2021. <https://doi.org/10.1111/blar.13215>

en el espacio público, con movimientos coordinados que siguen el texto. Se enfrentan a la organización de la justicia, el Estado y el Presidente de Chile. La letra (directa, potente y adaptable más allá de Chile) fue entendida y compartida en diversos contextos alrededor del mundo.

El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo es la violencia que no ves.
Es feminicidio. Inmunidad para mi asesino.
Es la desaparición. Es una violación.
Y la culpa no era mía ni de dónde estaba ella ni de cómo vestía.
Y la culpa no era mía ni de dónde estaba ni de cómo se vestía.
El violador eras tú. El violador eres tú.
Los jueces. El estado. Presidente.

Perú: feminismo y una historia del arte marica

En 1999 fue creado el grupo *La perrera*, integrado por la artista Natalia Iguíñiz y el sociólogo Sandro Venturo. Recurriendo a la estética comercial local diseñaron posters para denunciar el sexismo y el machismo que colocaron en la ciudad de Lima. Iguíñiz continuó desarrollando una obra crítica que analiza las relaciones de clase entre mujeres, la domesticidad, el poder, y las formas de representación de la mujer en distintas ciudades que mapea con el registro fotográfico y la cartografía urbana (Iguíñiz, 2018).



Natalia Iguíñiz, *María Andrea y Charo*, 127 x 191 cm, y *Charo y Rosario*, 135 x 191 cm. Serie *La otra*. Fotografías color, 2012.

En relación con las intercepciones del canon patriarcal del arte en Perú es compleja la estrategia planteada por el *Museo Travesti*, creado por el artista y filósofo Giuseppe Campuzano en 2003. En este museo *queer* articuló una fuerte crítica al canon patriarcal que regula la historia del arte occidental. Recogió objetos, recortes de prensa e información a través de los cuales organizó una historia alternativa del arte peruano. Derrumbó los discursos canónicos tanto por los objetos no auráticos que recopiló como por la introducción de una historia de parodia y de sensibilidades *queer*.²²

Brasil, arte, raza y feminismo

Desde una perspectiva interseccional que considere cuestiones de raza, es notable la escasa presencia de artistas negras en el arte. Esta ausencia es notable en América Latina, un continente atravesado por casi cinco siglos de esclavitud, y es particularmente destacable en Brasil, donde la esclavitud quedó abolida recién en 1888, y donde el mito de la “democracia racial” buscó neutralizar la presencia negra y sostener la idea del blanquamiento al que Brasil llegaría con el paso del tiempo, con las sucesivas generaciones de mestizaje. Lo cierto es que hoy la población se reconoce, se auto percibe, se identifica, como predominantemente negra. Desde fines del siglo XX una serie de exhibiciones buscaron introducir la obra de los artistas afrodescendientes y en 2004 se fundó el Museo Afrobrasileño en San Pablo.²³ Entre los problemas que se plantean respecto de la representación, está el de una diversificación que no reproduzca la separación. En tal sentido la teórica afrobrasileña Denise Ferreira da Silva analiza la participación desde el concepto de diferencia entendida como multiplicidad y no como separabilidad.²⁴

El feminismo artístico negro en Brasil ha tomado impulso en los últimos años. La obra y la actividad pedagógica que realiza Rosana

Paulino desde los años noventa ha sido central.²⁵ Para ella era difícil identificarse con la agenda feminista, que vinculaba a las mujeres blancas de clase media. Rosana se preguntaba cómo podía identificarse con una agenda que incluía el derecho de la mujer a trabajar fuera de la casa cuando las mujeres negras siempre trabajaron, limpiando la casa de las mujeres blancas, en muchos casos, las casas de las mujeres blancas, de clase media, que activaban la conciencia y la militancia feminista. Rosana destacó hasta qué punto la mujer negra se ubicaba en la base de la pirámide social, como mujer y como mujer pobre, a cargo de la casa y de sus hijos, en una sociedad altamente racializada. En su obra ella analiza la relación con la violencia, la esclavitud y el trabajo. Junto a ello, Paulino curó exposiciones y contribuyó poderosamente a dar visibilidad a las nuevas generaciones de artistas negras y negros. También se produjo recientemente un poderoso movimiento institucional que se materializó en exposiciones en la Pinacoteca de Sao Paulo, en el Museo de Arte de Sao Paulo (con exposiciones colectivas e individuales que se realizaron durante 2018 con el título de *Historias Afro-Atlánticas*) y cuya expresión más reciente es la exposición *Dos Brasis*, curada por un equipo articulado por Igor Simões para el SESC, la mayor exposición de artistas negros de Brasil realizada hasta el momento (2023).²⁶

Varias agrupaciones dan cuenta de un nuevo activismo. Por ejemplo, el movimiento conocido como *Slam das minas*, que es una forma de competencia poética y rítmica entre mujeres, cuyas líricas refieren al feminismo y al prejuicio racial. El movimiento se originó en Pernambuco y continúa en Río de Janeiro y en Sao Paulo entre otras ciudades.²⁷

Es central también la intervención que, a través de la educación, propone la artista Renata Felinto. Ella lidera el grupo de investigación *NZINGA* (Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados na Arte), ubicado en el Centro de Arte de la Universidade Regional do Cariri / CE (Estado de Ceará). La propuesta se apropia del nombre de la diosa guerrera angolana Nzinga, y refiere a la zona de África de la que proviene gran parte de la población negra de Brasil. Población que representa la diáspora que

22. Miguel López y Giuseppe Campuzano, “The Museo Travesti del Perú and the Histories We Deserve”, Visible Workbook, A digital Publishing Series, 2013. <https://www.visibleproject.org/blog/text/the-museo-travesti-del-peru-and-the-histories-we-deserve/>, acceso: 20 de agosto de 2021.

23. Ver Andrea Giunta, *Diversidad y arte latinoamericano. Historias de artistas que rompieron el techo de cristal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2024. Especialmente el capítulo 2, “Representación y participación. América negra, América indígena”, pp. 51-74.

24. Denise Da Silva Ferreira, “Sobre diferença sem separabilidade”, 32 Bienal de Sao Paulo en *Jornal*, 2016, republicado en *Jornal*, Bienal 12, Porto Alegre, 2020, pp. 14-24. <https://es.bienalmercantil.art.br/publicacoes>, acceso: 29 de agosto de 2023.

25. Andrea Giunta, *Diversidad y arte latinoamericano... op.cit.*, capítulo 3, “Rosana Paulino. “El arte negro es Brasil”, pp. 75-112.

26. Andrea Giunta, *Diversidad y arte latinoamericano... op. cit.*, capítulo 2.

27. Alice de Souza, “Slam das Minas: poesia femenina contra el prejuicio y la opresión”, *Believe Earth* online jornal, 2018. <https://believe.earth/es/slam-das-minas-poesia-femenina-contra-el-prejuicio-y-la-opresion/> acceso: 10 de agosto de 2021.

se articula desde el Atlántico negro (Paul Giro, 1993) y que crea la cultura transatlántica fundada en la esclavitud. Buscan explorar conexiones y diálogos presentes en la cultura contemporánea. También proponen dar visibilidad a la obra de artistas mujeres negras, ausentes en las narrativas oficiales.²⁸

En 2019 se formó el grupo *National Trovoa*, integrado por más de ciento cincuenta artistas y curadoras que buscan hacer visible la obra de mujeres negras y no blancas. Proponen dar visibilidad a la pluralidad de lenguajes e investigaciones que desarrollan como mujeres racializadas. Denuncian la violencia y rechazan la escasa representación que admite el circuito del arte blanco, al mismo tiempo señalan las diferencias entre sus poéticas, y rechazan que estas sean reducidas a estereotipos.²⁹

La artista performer Jota Mombaça, identificada como no binaria, trabaja sobre la construcción de la memoria, la interseccionalidad, y el concepto de justicia anticolonial. Sus performances, aun cuando las realiza en forma individual, se inscriben en formas de activismo. Como cuando lee textos sobre archivos, violencia, memoria, en el cementerio de Bogotá, ante la obra de Beatriz González, y quema las páginas ya leídas. También cuando evoca la manifestación urbana y realiza banderas en las que con su propia sangre escribe frases poéticas que redoblan formas de violencia.³⁰

Arte, feminismo y transformación

El activismo artístico feminista en América Latina que involucra tanto a mujeres como a diversidades tiene como propósito transformar las estructuras patriarcales del arte y de la sociedad. En su

28. Renata Aparecida Felinto Dos Santos, "Novos Ziriguiduns Internacionais e Nacionais Gerados nas Artes Visuais – NZINGA", Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, Universidade Regional do Cariri, URCA, 2017. <http://cartes.urca.br/portal/index.php/grupos-de-pesquisa/novos-ziriguiduns-internacionais-e-nacionais-gerados-nas-artes-visuais-nzinga>, acceso 20 de agosto de 2021.

29. Keyna Eleison, "Colectivo Nacional Trovoa: 'No aceptamos migajas del circuito blanco del arte'", C & America Latina online jornal, 2019. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/projeto-trovoa/> acceso: 20 de julio de 2021.

30. Jota Mombaça, "Bio-Lencia Descolonial, Matar La Academia", República Dominicana, Contranarrativas, 2017, republicado por Bienal 12, Jornal, 2020 <https://es.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal/Bio-Lencia-Descolonial%2C-Matar-La-Academia.->, acceso: 20 de julio de 2021.

articulación es notable la forma en la que se involucran con causas políticas, haciendo visibles las estructuras desde las que el Estado regula el derecho a decidir sobre los cuerpos. Se trata de poéticas que consideran también agendas y estrategias de descolonización.

Colectivos y artistas que llevan el arte a las experiencias creativas a las calles y a las manifestaciones desarrollan una investigación intensa de los procesos de visualización. ¿Qué es visible y qué no lo es en una manifestación? ¿Cuáles son las relaciones entre las demandas sociales y las representaciones visuales? Estas prácticas colectivas investigan procesos de creatividad social, junto a estrategias de acción, de resistencia y de supervivencia. No debemos nunca olvidar que la acción urbana involucra riesgos. Durante las manifestaciones constantemente se atiende al cuidado personal. La acción en el espacio urbano requiere medidas de seguridad y decisiones rápidas para preservar la vida cuando la policía reprime. Analizar agendas y tomar decisiones en función de la acción en el espacio público involucra formas de conocimiento y experiencias que luego redundan en teoría.

Por otra parte es importante destacar hasta qué punto estas acciones comprenden el análisis del color, del movimiento, de la identidad individual o comunitaria, las historias coloniales globales y nacionales, las formas de subvertir las estrategias de subalternización, las distintas formas en las que se producen las violaciones de los derechos humanos, los derechos de las mujeres, las inscripciones múltiples y reconceptualizaciones constantes de las identidades sexuales. Se trata de aspectos que generalmente se superponen y entretienen. El activismo artístico feminista es una fuente de conocimiento sobre la representación y la transformación social y estética que requiere la diversificación de los instrumentos de análisis. El activismo artístico feminista es una fuente de conocimiento sobre la representación y la transformación social y estética que requiere la diversificación de los instrumentos de análisis. El activismo artístico feminista es central para conocer las transformaciones que se producen en la relación entre instituciones y espacio urbano. Es preciso desarrollar mapas porque con ellos damos visibilidad y accedemos a las diversas agendas y estrategias de intervención que abordan el actual estado del mundo con el propósito de transformarlo.

Bibliografía

AMT: Archivo de la Memoria Trans, Chaco, Buenos Aires, 2020. <https://archivotrans.ar/index.php/>

- “Belleza y Felicidad Fiorito: nos mueve el deseo”, Proyecto Ballena, Centro Cultural Kirchner, Ministerio de Cultura, Argentina, 2020. <https://proyecto-ballena.ckk.gob.ar/belleza-y-felicidad-fiorito/>, acceso: 30 de agosto de 2021.
- BOURDIEU, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996.
- CLARK, Timothy J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- CUELLO, Nicolás, “Serigrafistas Queer (2007-2011): Comunidades de resistencia y afinidad poético-políticas”, II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. *Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales*, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, La Plata, 2013. <https://www.aacademica.org/nicolascuello/31>
- DA SILVA FERREIRA, Denise, “Sobre diferença sem separabilidade”, 32 Bienal de Sao Paulo en Jornal, 2016, republicado en Jornal, Bienal 12, Porto Alegre, 2020, pp. 14-24. <https://es.bienalmercosul.art.br/publicacoes>
- DE SOUZA, Alice, “Slam das Minas: poesía femenina contra el prejuicio y la opresión”, *Believe Earth* online jornal, 2018. <https://believe.earth/es/slam-das-minas-poesia-femenina-contra-el-prejuicio-y-la-opresion/>
- DE SOUZA, Natalia María Félix, “When the Body Speaks (to) the Political: Feminist Activism in Latin America and the Quest for Alternative Democratic Futures”, Special Issue Gender in the Global South • Contexto int. 41 (01), 2019- <https://doi.org/10.1590/S0102-8529.2019410100005>
- ELEISON, Keyna, “Colectivo Nacional Trovoa: ‘No aceptamos migajas del circuito blanco del arte’”, C & America Latina online jornal, 2019. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/projeto-trovoa/>
- FEDERICI, Silvia, *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia. Trad. Por Traficante de Sueños, 2010 (Creative Commons <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>)
- FAJARDO-HILL, Cecilia (2012), “María Evelia Marmolejo’s Political Body”, Art Nexus 85 (Arte en Colombia 131), 2012. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>
- FELINTO DOS SANTOS, Renata Aparecida, “Novos Ziriguiduns Internacionais e Nacionais Gerados nas Artes Visuais – NZINGA”, Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, Universidade Regional do Cariri, URCA, 2017. <http://cartes.urca.br/portal/index.php/grupos-de-pesquisa/novos-ziriguiduns-internacionais-e-nacionais-gerados-nas-artes-visuais-nzinga>
- GALLARDO, Ana, “Arte, política, feminismo, vejez y karaoke”, TEDxRiodelaPlata, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Qwjx97DBonQ>
- GALLARDO, Ana, *Escuela de envejecer. Aprendizaje coral sobre saberes otros, materiales efímeros y poderes para hacer lo que soñamos*, Buenos Aires, Metaninfas, 2023.
- GIROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres-Nueva York, Verso, 1993.
- GIUNTA, Andrea, “Activism”, en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, 2012.
- GIUNTA, Andrea, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- LOPES, Fabiana, “On Gatherings, Ajuntamento and Habits of Assemblage”, en Giunta, Andrea y Alvez, Francisco (coord.) Bienal 12 - Feminismo(s): visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul, 2020, pp. 383-392. Edición digital <https://www.bienalmercosul.art.br/publicacoes>, acceso: 27 de agosto de 2021.
- LÓPEZ, Miguel y Giuseppe CAMPUZANO, “The Museo Travesti del Perú and the Histories We Deserve”, Visible Workbook, A digital Publishing Series, 2013. <https://www.visibleproject.org/blog/text/the-museo-travesti-del-peru-and-the-histories-we-deserve/>
- LÓPEZ, Mariana, Sobre C(r)osmos, libro del grupo Cromoactivismo. *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffo” / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2018. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/745>
- MARTIN, Deborah y Deborah SHAW, “Chilean and Transnational Performances of Disobedience: LASTESIS and the Phenomenon of *Un violador en tu camino*”, *Bulletin of Latin American Research* <https://doi.org/10.1111/blar.13215>
- MOMBAÇA, Jota, “Bio-Lencia Descolonial, Matar La Academia”, República Dominicana, Contranarrativas, 2017. Republicado por Bienal 12, Jornal, 2020 <https://es.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal/Bio-Lencia-Descolonial%2C-Matar-La-Academia.->
- MUSEO NACIONAL DEL GRABADO, Ciclo de intervenciones en el espacio público: La Lola Mora (Tucumán), 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9U1tZtZtAY&list=PLQG6kb49DA6qh3LL6DlvckW-xbCagFHuZ&index=3>, acceso 19 de agosto de 2021.
- NOSOTRAS PROPONEMOS, 2017. www.nosotrasproponemos.org
- REILLY, Maura, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018.
- RICHARD, Nelly, *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993, (traducido como *Masculine / Feminine. Practices of Difference(s)*, Durham, Duke University Press, 2004).
- ROSA, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- ROSA, María Laura, *Ilse Fusková*, Buenos Aires, Waldengallery, 2019.
- ROTTENBERG, Silvia, “Women Art Workers in Argentina Demand Gender Equality, and Museums Start to Listen”, *Hyperallergic*, 09 de marzo de 2018.

<https://hyperallergic.com/431714/nosotras-proponemos-buenos-aires-international-womens-day/>

SEGATO, Rita, *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

VACAREZZA, Nayla Luz, “Diálogo con Serigrafistas Queer”, en *Estudios Curatoriales*, Revista del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” / Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, 2019.

<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/729>

VÁZQUEZ, Julieta Candelaria y Libertad VIDAL YEVENES, “Arte, Cuerpo y Denuncia: El uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva ‘La Yeguada Latinoamericana’”, *Índex, Revista De Arte contemporáneo*, (08), 152-159, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7440286>

YEGUAS DEL APOCALIPSIS, website (2018) <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Andrea GIUNTA. Es Doctora en Filosofía y Letras, Investigadora Superior del CONICET, e investigadora del Instituto de Investigaciones de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Actualmente es Visiting Professor and Researcher en el Program en Latin American Studies, Princeton University. Fue co-curadora de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Ángeles; Brooklyn Museum, Nueva York; y Pinacoteca de São Paulo, 2017-2018). Curadora en Jefe de la Bienal del Mercosur 12 en Porto Alegre, *Feminine(s): visualidades, acciones, afectos en 2020*, de la exposición *Pensar Todo De Nuevo / Rethinking Everything / Puisqu’il fallait tout repenser* (Espace Van Gogh, Les Rencontres d’Arles, 2021), y co curadora de *Rosana Paulino. Amefricana* (Malba, 2024). Entre sus libros recientes se encuentran *Feminismo y arte latinoamericano* (Siglo XXI, 2018, 8ª edición 2022), *Contra el canon* (Siglo XXI, 2020) traducido como *Contra o canone* (Nova, Brasil, 2022); *Puisqu’il fallait tout repenser* (delpire&co, Paris, 2021); *The Political Body* (University of California Press, 2023), *Diversidad y arte latinoamericano* (Siglo XXI, 2024). Profesora visitante en las universidades de Columbia University, Universidad de Monterrey, Duke University, Princeton University, EHES, Humboldt Universitat. Recibió entre otras, las becas Guggenheim, Getty, Rockefeller, Harrington, y en 2021 fue honrada con la cátedra Rudolph Arnheim en 2021, Berlín. Recibió en cuatro oportunidades el premio Konex y en 2024 el Konex de Platino. Desde 2014 integra el comité artístico de adquisiciones del MALBA. Es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuya mesa directiva actualmente integra.

LA CALLE ES NUESTRA: ARTES, ACTIVISMOS Y FEMINISMOS EN LA ARGENTINA RECIENTE

GEORGINA G. GLUZMAN

RESUMEN

Este artículo examina las manifestaciones artivistas feministas en la Argentina reciente, particularmente en relación con la toma del espacio público urbano. Muchas expresiones artísticas contemporáneas se han involucrado e impulsado los movimientos feministas contemporáneos, para abordar temas cruciales como los roles de género, la violencia de género, el derecho al aborto y los derechos LGBTQIA+. El artículo explora diversas formas de artivismo feminista que buscan ocupar y resignificar el espacio urbano, mediante el análisis de la relación histórica entre las mujeres y el espacio público. Se señala cómo la modernidad y sus discursos han privilegiado históricamente la figura masculina, y se ha relegado simbólicamente a las mujeres a la esfera privada.

Introducción

El miércoles 19 de octubre de 2016, luego del violento crimen de Lucía Pérez Montero (una joven de apenas 16 años) y de varios feminicidios de gran repercusión pública, miles de mujeres se vistieron de negro y salieron a las calles para repudiar la violencia contra las mujeres a lo largo y a lo ancho de Argentina. No era la primera vez que esta consigna unía a los feminismos locales, pero el impacto fue masivo y estuvo acompañado por un paro. “Ni Una Menos” se ha convertido en el nombre de una serie de protestas nacionales y de la huelga general de mujeres, activa desde entonces. Si bien existe un colectivo formal que lleva este nombre, “Ni Una Menos” es también un grito de guerra abierto y en constante expansión.

La creciente visibilidad de la violencia contra las mujeres se inscribe en un contexto paradójico, pues la Argentina de las últimas décadas se ha visto conmovida por diversas leyes e iniciativas que han



Eug Faría, *Fuerza de lucha, paro de mujeres*, 19 de octubre de 2016, fotografía digital. Cortesía de la autora.

buscado revertir históricas desigualdades de género, entre ellas la jubilación para amas de casa (2006), la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), la asignación por embarazo (2011), la Ley de Identidad de Género (2012), la incorporación de la figura de femicidio en el Código Penal, la Ley de Reproducción Médicamente Asistida (2013), la Ley Micaela (2018), la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020) y el cupo laboral en la planta estatal para personas travestis, transexuales y transgénero (2020).

Las expresiones artísticas recientes no han quedado al margen de estos profundos y rápidos cambios sociales: muchas de ellas han estado involucradas y han impulsado estos movimientos. La agenda feminista incluye temas como el análisis de los roles de género, la violencia de género, la búsqueda e invención de genealogías feministas en la historia, el significado y la generación del trabajo en una sociedad patriarcal, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, y las

cuestiones LGBTQIA+ (en su intersección histórica con el feminismo). Muchas artistas han abordado de modo creativo estos tópicos, y ligaron su práctica a la necesidad de un cambio político urgente.¹

Molefi K. Asante, en su influyente libro *It's bigger than hip-hop: the rise of the post-hip-hop generation*, sostuvo que les artistas utilizan sus talentos artísticos para luchar contra la injusticia y la opresión, y fusionan su compromiso con la pluma, la lente, el pincel, la voz, el cuerpo y la imaginación. Para les artistas, las observaciones conllevan una obligación de hacer.² Existe un imperativo, incluso una urgencia, de accionar.

En este artículo abordaré aquellas manifestaciones ligadas al activismo feminista que han unido esta necesidad de actuar con la de ocupar el espacio público, particularmente urbano. Para ello, comenzaré con algunas notas históricas sobre el modo en que las mujeres (y por extensión todas las formas sexo-genéricas apartadas de la norma masculina) han habitado el terreno público y las ideas que la modernidad trazó en torno a su presencia. A continuación, abordaré una selección del vasto abanico de activismos organizados en torno a cuestiones de género, con foco en la ciudad de Buenos Aires. Finalmente, delinearé algunas conclusiones posibles y provisionales sobre estas formas de arte urgentes.

La ciudad, escenario de la diferenciación sexual

¿Cómo fue la experiencia de la modernidad y del uso del espacio para las mujeres? ¿Se puede hablar de la modernidad a secas, sin hacer referencia explícita a la masculinidad de los sujetos privilegiados por el discurso moderno? Estas preguntas tienen sentido, pues como ha explicado Griselda Pollock, la espacialidad moderna está aún vigente entre nosotres. A medida que el espacio público se desplazó hacia la espectacularidad, las mujeres fueron vistas cada vez más como espectáculo visual y se agudizaron las desigualdades en la apropiación del espacio.³

Janet Wolff, en su clásico texto “The Invisible Flâneuse”, describió con precisión cómo la modernidad (literaria, en su caso de estudio, pero aplicable a otras áreas) se constituyó como un fenómeno masculino. Wolff afirmó que la literatura (canónica) de la modernidad describe las experiencias del varón. Esencialmente, la modernidad se asocia a la tematización de los cambios en el mundo público. El trabajo, la política y la vida urbana son los tópicos centrales. Precisamente, las mujeres fueron excluidas simbólicamente y a veces fácticamente de esos tres mundos. La esfera pública, a pesar de que hubiera algunas mujeres en espacios más o menos controlados, era un dominio masculino.⁴

El *flâneur* es una figura central en los ensayos de Charles Baudelaire y también en los de Walter Benjamin. Las calles y los pasajes parisinos son el lugar natural del *flâneur*, que actúa como un **botánico** en la ciudad, analizando todo. El anonimato le permite circular por la ciudad y ejercer su mirada sin tapujos. Para Baudelaire, Constantin Guys era el héroe artístico moderno: pintor audaz de la vida moderna, se metía en la multitud y registraba las impresiones fugaces de la ciudad.⁵

Esta persona pública, que pasa su tiempo en el café, que va al teatro y que se cruza con extraños en el ámbito público es claramente masculina. La línea cada vez más rígida entre lo público y lo privado confinaba a las mujeres a la esfera del hogar, discursiva y realmente. Las mujeres de clases bajas siempre transitaron el espacio público. Sin embargo, durante la modernidad, la ideología que colocaba a las mujeres en el terreno de lo doméstico penetró en la sociedad en su conjunto. La esfera pública, a pesar de la presencia de algunas mujeres, fue conceptualizada como un dominio masculino. Las mujeres que por sus ocupaciones escapaban a este binomio público/privado fueron vistas con resquemor y sus representaciones (pictóricas, literarias, sociológicas) dan cuenta de esta ansiedad.

En la Argentina, los procesos de modernización no escaparon a la delimitación entre los espacios públicos y privados. La problemática presencia de las mujeres en el espacio público a comienzos del siglo XX fue tematizada por varios artistas, algunos de los que se

1. En este texto, utilizo el lenguaje inclusivo para dar cuenta de la diversidad de géneros de les artistas comprometidos con una agenda feminista.

2. Molefi K. Asante, *It's bigger than hip-hop: the rise of the post-hip-hop generation*, Nueva York, St. Martin's Press, 2008, p. 203

3. Griselda Pollock, *Vision and Difference Feminism, femininity and the histories of art*, Oxon, Routledge, 2003, p. 127.

4. Janet Wolff, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, 1991, pp. 141-156.

5. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la Vie moderne*, Clamecy, Mille et Une Nuits, 2010 [1863], pp. 12-20.



Guillermo Facio Hebequer, *Calle Corrientes*, 1933, litografía a color, 64 x 47 cm.

abocaron a la imagen de las mujeres en situación de prostitución. Guillermo Facio Hebequer en *Calle Corrientes* representaba uno de los temas modernos por antonomasia: la ciudad, de noche, iluminada artificialmente. La compleja composición está articulada en base a una figura femenina de enorme tamaño, que atraviesa el plano de esquina a esquina. Vestida apenas con una delgadísima prenda íntima, la mujer baila y liga, de esta manera, el mundo del entretenimiento nocturno con la prostitución de modo inequívoco. Su rostro es absolutamente grotesco, como los de las figuras marginales que la rodean. En la figura de la **mujer pública** parecen concentrarse todos los males modernos.

Estas representaciones culturales han tenido consecuencias duraderas. Como ha explicado Michelle Perrot, en el espacio público urbano varones y mujeres están situados en extremos de la escala de valores, diferenciada sexo-genéricamente. Las mujeres y el espacio público mantienen una relación problemática, que el lenguaje torna muy clara. La oposición **hombre público y mujer pública** mantiene su connotación en diversos idiomas.⁶ Las activistas que ocupan las calles siguen luchando contra estas ideas recibidas.

Poner el cuerpo

Registrar y analizar formas activistas actuales de ocupar el espacio urbano no excluye el historiarlas. La figura de la fotógrafa Alicia D'Amico resulta crucial para trazar una genealogía del activismo feminista. Entre otros hitos, fue socia fundadora del espacio Lugar de Mujer, que jugó un rol central en la reactivación del debate sobre la sexualidad, la interrupción del embarazo y la emancipación de los cuerpos tras la dictadura cívico militar finalizada en 1983.⁷ Lugar de Mujer fue uno de los espacios que convocó a la primera marcha por el día de la mujer realizada en democracia, el 8 de marzo de 1984. Este evento, cuyas consignas resuenan aún en la actualidad, fue capturado por la lente siempre sensible de D'Amico, quien fundió en una práctica su arte y su activismo:

Sus imágenes del primer 8 de marzo vivido en democracia son registros de hechos políticos que en la actualidad constituyen un archivo de luchas pasadas que alimentan las presentes. Las leyendas de las pancartas conmueven por la cercanía de los reclamos y también por la profundidad de los caminos recorridos. En momentos en los que las mujeres reemergieron como sujeto deseante, buscando comprender sus opresiones y sus placeres, luchando por ampliar su rango de acción y sus derechos, las fotografías de D'Amico son causa y registro de estos momentos de cambio.⁸

Precisamente, el 8 de marzo de 1984 fue uno de los episodios elegidos por el colectivo Mujeres Públicas para su proyecto *En la plaza*,

6. Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

7. Georgina Gluzman, "Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n° 18, primer semestre de 2021. Disponible en: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-1-18-d05/>

8. Georgina Gluzman, Cecilia Palmeiro, Nancy Rojas, y Julia Rosenberg, *Las olas del deseo. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021, p. 24.



Mujeres públicas, *En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista*, mapa con señalamientos feministas, 2013.

en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista, realizado a lo largo de 2013. El día 4 de abril de ese año, un grupo de caminantes se unió a las Mujeres Públicas guiadas por una hoja de ruta: un mapa de la ciudad de Buenos Aires que incluía hitos feministas, una parte de una historia diferente y silenciada por las narrativas oficiales.

Entre cánticos feministas, se caminó la ciudad y se le dio otro sentido al espacio en una acción marcada por la recuperación de la memoria. Magdalena Pagano, una de las integrantes del colectivo,

comenzaba el recorrido con estas palabras: “Esto es una celebración. Las invitamos a caminar, a viajar en el tiempo, a recordar. Los invitamos a reeditar momentos cargados de significado político, volver sobre sitios donde se transformaron nuestras vidas”.⁹ La historiadora Andrea Andújar condujo al grupo por esos lugares de las historias de las mujeres. Los eventos rememorados eran de naturaleza variada:

9. El registro de la acción de la caminata está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=afokJOxGMrg&t=6s&ab_channel=magdalenaLorenaFernandaMMPP.



Mujeres públicas, *En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista*, mapa con señalamientos feministas, 2013, detalle.

la puñalada que una telefonista le asestó a su jefe a inicios del siglo XX, las luchas de Alicia Moreau de Justo o la acción del denominado Tribunal de Violencia contra la Mujer a fines de la última dictadura cívico-militar.

Jane Darke ha afirmado provocativamente que “Nuestras ciudades están embebidas de patriarcado, presente en la piedra, el ladrillo, el vidrio y el hormigón”.¹⁰ La construcción de la memoria de esas ciudades está también atravesada por visiones androcéntricas. Monumentos y placas conmemorativas están al servicio de la masculinidad. El mapa en proceso de *Mujeres Públicas* da cuenta de esos usos femeninos del espacio (desviados, a contracorriente, delictivos), y pone en jaque la noción de la ciudad como el lugar por excelencia de lo masculino. La cartografía de *En la plaza, en la casa, en la cama* desafía los silencios del urbanismo canónico.

Las marchas han sido históricamente actos centrales en la conformación del feminismo, a nivel transnacional. El cuerpo es un instrumento de la política y su posicionamiento estratégico en el espacio público demanda la atención del poder de un modo inmediato. La cartografía de *Mujeres Públicas* da cuenta de una genealogía posible de la protesta femenina y feminista. Sin dudas, las persistentes ron-

10. Jane Darke, “La ciudad modelada por el varón”, en Chris Booth, Jane Darke y Susan Yeandle (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, 1998, p. 16.



Madres de Plaza de Mayo en la inauguración de la muestra fotográfica *El Futuro es Nuestro*. Madres de Plaza de Mayo, en el Centro Cultural Kirchner, 8 de septiembre de 2015. Foto: Margarita Solé / Secretaría de Cultura de la Nación. Licencias Creative Commons.

das de las Madres de Plaza de Mayo ocupan un lugar central en el imaginario local. Ulises Gorini ha explicado:

Querían ser vistas. Era una obsesión. La expresión angustiada de sus rostros y sus presencias silenciosas eran denuncia suficiente que horadaba el ocultamiento que el gobierno hacía del drama que estaban viviendo. Ésa fue, a pesar de los sinsabores que les causaron las declaraciones de Videla en Estados Unidos, la principal conclusión que habían sacado. Al fin y al cabo, si el dictador había tenido que variar su mentirosa negación del tema de los desaparecidos por una respuesta más elaborada era porque la fuerza de la denuncia había superado el secreto impuesto por el terror y sus cómplices. En particular, se dieron cuenta de que su propia imagen de madres estaba, a su modo, imponiendo otra verdad. Cada ocasión de ser vistas, entonces, era una oportunidad que no debía ser desaprovechada.¹¹

Esta pulsión de ocupar el espacio y de ser vistas las llevó también a encontrar un distintivo que las identificara en el espacio público: “Eva Márquez de Castillo Barrios propuso usar un pañal a modo de pañuelo. ‘¿Quién no tiene un pañal del hijo o de un nietecito guardado en su casa?’”¹²

11. Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*, La Plata, EDULP, 2017, p. 97.

12. *Ibidem*, p. 98.



“Pañuelazo” frente al Congreso en reclamos de la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, Buenos Aires, 19 de febrero de 2018. Foto: Soyosoycocomiel. Licencias Creative Commons.

Usado por primera vez durante la peregrinación a Luján de 1977, el pañal se convirtió pronto en pañuelo, como afirma Juanita:

Nos quedó recontra claro que el pañuelo llamaba mucho la atención, que había sido una buena idea, porque se veía desde lejos y era como algo raro. Por un lado, era propio de mujeres y no se parecía a ningún distintivo político ni nada por el estilo, pero por otro, como ya estaba pasado de moda, daba curiosidad y nos venían a preguntar.¹³

Karina Felitti y Rosario Ramírez Morales han propuesto que el pañuelo blanco de las Madres tiene su heredero en el pañuelo verde, que ha marcado la difusión masiva de las consignas de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito.¹⁴ El 19 de febrero de 2018 se produjo el primer **pañuelazo** frente al Congreso: un reclamo multitudinario donde la consigna era levantar en alto ese símbolo de emancipación radical. De haber sido la insignia que politizó a las madres de desaparecidos (quienes en general ini-

13. Ídem.

14. Karina Felitti y Rosario Ramírez Morales, “Pañuelos verdes por el aborto legal: Historia, significados y circulaciones en Argentina y México”, *Encartes*, vol. 3, n° 5, marzo-agosto de 2020, p. 112. Disponible en: <https://revista.encartes.mx/index.php/encartes/article/view/132/151>.



ciaron su militancia tras la detención de sus hijos), el pañuelo pasó a convertirse en símbolo de la politicidad de la maternidad (o de la no maternidad).

Cada marcha feminista de la marea, que ha sacudido no solamente a la Argentina, sino a América Latina en su conjunto, ha estado acompañada de un despliegue artivista: acciones, objetos, carteles y grafitis. Sería imposible hacer un repertorio completo de estas propuestas efímeras, destinadas a conmover pero en algunos casos a darle un sentido festivo a la protesta: se marcha por más libertades



Registros de grafitis, acciones propuestas por grupos artistas, estenciles, pegatinas y afiches tomadas durante marchas entre 2016 y 2019. Fotos de la autora.



y más derechos, en una fiesta política. Por ejemplo, en una de las incontables veces en que los reclamos de género han tomado la calle en los últimos años, un grupo artista no identificado proponía a las manifestantes tomarse una foto con la camisa de jean y la bandana características de Rosie the Riveter [Rosie la remachadora], personaje ficticio de la propaganda de guerra estadounidense de la década de 1940 que se inspira en las mujeres reales que trabajaron en fábricas militares, frente a un cartel con la traducción del *We Can Do It!* de la ilustración original.

La protesta es el sitio, también, de construcción de genealogías, es decir, de formas afectivas de la historia que van más allá de la rigidez de los marcos tradicionales. Este tipo de genealogía no piensa en una influencia lineal, sino en la posibilidad de un mapa de desobediencias frente a los mandatos patriarcales. El caso de la imagen de Eva Duarte de Perón, rescatada en una multiplicidad de obras de la escena



Bernabé Rivarola, *Evita con Ni Una Menos*, 3 de junio de 2015, fotografía digital. Cortesía del autor.

artística tradicional,¹⁵ aparece una y otra vez en las calles. En 2015, durante la primera marcha de Ni Una Menos, las paredes porteñas se cubrieron de afiches con un fotomontaje que mostraba la imagen de una Evita joven, con el cabello suelto, sosteniendo un cartel con el hashtag #NiUnaMenos.

La figura de Eva Duarte de Perón volvió con fuerza a las calles con ocasión del centenario de su natalicio. El Comando Evita, un grupo de performance asociado al feminismo popular, propuso como su primera acción una toma del espacio masculinizado del microcentro: el 6 de mayo de 2019 cien personas encarnaron a Evita en cinco advocaciones (como actriz, como Primera Dama vestida de gala, como sindicalista, como montonera y como la autora de *La razón de mi vida*). En el contexto de un gobierno no peronista que no realizaría actos oficiales para recordar a Duarte de Perón, el Comando Evita buscó tomar cartas en el asunto.

Algunos de los testimonios de las participantes daban cuenta del impacto profundo de la participación en esta acción “artístico-política”, como las organizadoras lo calificaban: “Nunca pensé que me iba a pasar ser ella. Soy hija de un peón rural y una sirvienta. Evita nos cambió la vida. Si no fuera por ella yo no estaría hoy acá”, declaraba

15. Las muestras *Atlas Evita. Una colección de imágenes plebeyas* (Universidad Nacional del Arte, 2020), *Atlas Evita. Una colección de imágenes plebeyas II* (Museo Evita, 2023) y *Atlas Evita: una colección de imágenes plebeyas III* (Museo Provincial Casa Evita de Los Toldos, 2023), curadas por Feda Baeza en la primera edición y luego por Milagros Valentini, dieron cuenta de la diversidad de soportes, poéticas y políticas de género vehiculizadas por las imágenes de Eva Duarte de Perón.

Ana Tula, una actriz sexagenaria.¹⁶ A lo largo de 2019, el Comando Evita realizaría otras intervenciones en el espacio público. Violeta Rosenberg, miembro del Comando, explicaba:

Nosotras no hablamos de homenaje, sino de invocación en nuestro presente. Por eso vimos entre las mujeres que actuaron, que una tenía el pañuelo verde, algo que no sabemos si a Evita fehacientemente le hubiera gustado, sin embargo se adecuaba a las mujeres del presente en el que estamos hoy, tratando de imaginar qué haría ella hoy, así es que invocamos su figura, dialogamos incluso con ella, y así la hacemos carne. En performances en las que preparamos vestuarios específicos.¹⁷

De este modo, el proceso del Comando Evita responde con claridad a la noción de genealogía de Foucault, entendida como un análisis que comienza a partir de una pregunta planteada en el presente.¹⁸ Lejos de una idea de reconstrucción objetiva de un pasado, basada en una metodología única, la idea de una genealogía se abre a una interpretación de los fenómenos.

De modo similar al Comando Evita, el colectivo Las Mariposas A.U.Ge (Acción Urbana de Género) une sus reclamos actuales con una genealogía: la de las “locas” de Plaza de Mayo, quienes pedían la aparición con vida de sus hijos y nietos. Esas “locas” pioneras inspiraron a otras: las madres que piden la aparición de las desaparecidas en democracia, es decir, las secuestradas con fines de explotación sexual.

En la Argentina rige, desde 2012, la Nueva Ley de Trata de Personas (26.842) y funciona el Comité de Lucha contra la Trata, que ha impulsado diversas iniciativas, entre las que se halla la asistencia en función de crear un proyecto de vida para las personas rescatadas de situaciones de explotación. Dichas medidas estatales se hacen eco de los reclamos surgidos a partir de la militancia de asociaciones como Madres Víctimas de Trata y otros colectivos abolicionistas. Me interesa señalar que las tácticas de ocupación del espacio urbano de esta organización remiten directamente al universo de las Madres de Plaza de Mayo, con sus históricas rondas de los jueves. El tercer viernes

16. “Cien ‘Evitas’ homenajean en Argentina a Eva Perón a 100 años de su nacimiento”, *SWI*, 6 de mayo de 2019. Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/cien-evitas-homenajean-en-argentina-a-eva-per%C3%B3n-a-100-a%C3%B1os-de-su-nacimiento/44945222>.

17. Noemí Arzamendia, “A 101 años del nacimiento de Evita: ‘Que lllore la oligarquía’”, *Agencia Paco Urondo*, 7 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/generos/101-anos-del-nacimiento-de-evita-que-lllore-la-oligarquia>.

18. Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*, Nueva York, Routledge, 1988, p. 262.



Las Madres Víctimas de Trata en una de sus manifestaciones en Plaza de Mayo, 21 de octubre de 2022. Foto de la autora.

de cada mes las Madres Víctimas de Trata, con el aval de las Madres de Plaza de Mayo, se reúnen en la Pirámide de Mayo y difunden sus historias, siempre acompañadas de las fotos de sus hijas.

La denuncia de las Madres Víctimas de Trata y de otras organizaciones que luchan contra la desaparición de personas con fines de explotación sexual se potencia con las acciones del colectivo Las Mariposas A.U.Ge. Como han explicado Mayra Lucio y Rocío B. Zaldumbide, el grupo surgió en 2014 en estrecha cercanía con diversas agrupaciones de la rama abolicionista argentina. Dichas investigadoras agregan que las performances de Las Mariposas A.U.Ge se distinguen por la vestimenta roja de sus participantes, por los movimientos rítmicos que realizan sus *performers* (quienes no son necesariamente profesionales de la expresión corporal), por la circularidad de los recorridos y por el abrazo colectivo que funde a quienes participan.¹⁹ Cada participante porta durante la acción la imagen de una persona desaparecida en democracia y asume el compromiso de hacer presente ese cuerpo ausente, esas mujeres que nos faltan.

19. Lucio, Mayra y Rocío B. Zaldumbide, "Presencias y ausencias intercorporales en el activismo feminista: la performance de Las Mariposas A.U.Ge", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n° 42, vol. 15, agosto-noviembre de 2023, pp. 36-47.



Gabriela Martínez, Las Mariposas A.U.Ge en una performance en Plaza de Mayo, julio de 2016, foto digital. Cortesía de la autora.

A modo de conclusión

En los últimos años, el activismo ha cobrado fuerza creciente en nuestro país, particularmente en una ocupación estética y política de los sitios por los que transitamos. El espacio se ha convertido en un elemento central en la producción activista de corte feminista que sirve como un poderoso vehículo para expresar luchas feministas (incluida la experiencia de salir de los espacios domésticos) y para abordar las luchas de la comunidad LGBTQIA+ en el proceso de **salir del armario**.

El espacio no es simplemente un dato natural, sino un escenario de conflictos concretos y un archivo de recuerdos que pueden reactivarse. Las acciones analizadas en este texto son relativamente sencillas, pero nos interpelan de modo directo pues a menudo se llevan a cabo en lugares inesperados, fuera de los lugares privilegiados de circulación del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, y aunque forzosamente quede fuera de esta breve cartografía, el activismo de género se lleva a cabo de manera creciente en el universo digital, mediante tácticas tan diversas como hashtags, memes, ilustraciones y acciones coordinadas en redes sociales. Internet, que es también el mundo real, abre las posibilidades del activismo y potencialmente democratiza quién puede poner su creatividad al servicio de una causa.

Bibliografía:

ASANTE, Molefi K., *It's bigger than hip-hop: the rise of the post-hip-hop generation*, New York, St. Martin's Press, 2008.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la Vie moderne*, Clamecy, Mille et Une Nuits, 2010 [1863].

DARKE, Jane, "La ciudad modelada por el varón", en Chris Booth, Jane Darke y Susan Yeandle (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, 1998, pp. 15-30.

FELITTI, Karina, y Rosario Ramírez MORALES, "Pañuelos verdes por el aborto legal: Historia, significados y circulaciones en Argentina y México", *Encartes*, vol. 3, n° 5, marzo-agosto de 2020, p. 112. Disponible en: <https://revista.encartes.mx/index.php/encartes/article/view/132/151>.

FOUCAULT, Michel, *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*, New York, Routledge, 1988.

GLUZMAN, Georgina, "Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de*

Arte, n° 18, primer semestre de 2021. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=400&vol=18.

GLUZMAN, Georgina, PALMEIRO, Cecilia, ROJAS, Nancy y Julia ROSENBERG, *Las olas del deseo. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

GORINI, Ulises, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo I (1976-1983)*, La Plata, EDULP, 2017.

LUCIO, Mayra y Rocío B. ZALDUMBIDE, "Presencias y ausencias intercorporales en el artivismo feminista: la performance de Las Mariposas A.U.Ge", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n° 42, vol. 15, agosto-noviembre de 2023, pp. 36-47.

PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference Feminism, femininity and the histories of art*, Oxon, Routledge, 2003.

WOLFF, Janet "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, 1991, pp. 141-156.

Georgina GLUZMAN. Buenos Aires, 1984. Es especialista en mujeres artistas y en enfoques feministas de la historia del arte. Es Doctora en Historia del Arte, y licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha sido profesora invitada en México, Estados Unidos y Canadá. Ha recibido becas de la Getty Foundation, el Institut National d'Histoire de l'Art, el Museo de Bellas Artes "Rosa Galisteo", el Madrid Institute of Advanced Studies y el Centre allemand d'histoire de l'art. Es autora del libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016). Ha realizado la curaduría de la muestra María Obligado, pintora en el Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" y de El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950) en el Museo Nacional de Bellas Artes.

MAGA PÉREZ, ARTIVISMO, HISTORIA Y MEMORIA. VISUALIDAD ANTIRRACISTA PARA SUPERAR ESTEREOTIPOS

MARÍA DE LOURDES GHIDOLI

RESUMEN

Las trayectorias de los artistas afrodescendientes en Argentina son casi desconocidas para la mayoría de la población, incluso para las personas interesadas en el arte. Por tanto, es necesario destacar esas trayectorias silenciadas y excluidas de la canonicidad impuesta por intelectuales de los grupos dominantes (blancos). Este artículo se centra en María Gabriela (Maga) Pérez y su obra plástica, estrechamente vinculada a su activismo antirracista a favor de los derechos de los afrodescendientes en Argentina. En este sentido, la pintura se convierte para la artista en una herramienta valiosa para dar cuenta de su propia identidad, revertir las representaciones estereotipadas de los afrodescendientes que persisten en el imaginario nacional y revisibilizar a los descendientes de africanos, a partir de la recuperación de sus memorias e historias. De esta manera, tiende un puente que permite trazar lazos simbólicos y concretos entre las luchas del pasado histórico, tanto familiares como comunitarias, y las luchas contemporáneas a las que se enfrenta como mujer afroargentina. A través de sus obras, pone en el centro de la reflexión el racismo imperante en nuestro país, un racismo que la sociedad se empeña en negar.

En la madrugada del 1° de septiembre de 2023 la estatua dedicada a la heroína afrodescendiente María Remedios del Valle ya no estaba en su pedestal. El monumento había sido inaugurado menos de un año antes, el 8 de noviembre¹ de 2022. Un accionar de indudable trasfondo racista lo había destruido por completo y los/as perpetradores

no habían elegido cualquier fecha para hacerlo. El día anterior, 31 de agosto, se había conmemorado el Día Internacional de los/as Afrodescendientes instaurado por Naciones Unidas en 2021 para “promover las extraordinarias contribuciones de la diáspora africana en todo el mundo y eliminar todas las formas de discriminación contra los afrodescendientes”.²

Podríamos decir que la solicitud de erigir el monumento a la heroína demandó casi dos siglos, pues en fecha tan temprana como 1828 la Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires propuso que se publicara su biografía en los periódicos y se elevara un monumento en su memoria.³ Sistemáticamente a partir de 2010 el movimiento afrodescendiente de Argentina ha solicitado al Congreso de la Nación, a través de diputadas y diputados, el cumplimiento de esta petición del siglo XIX. Varias activistas impulsaron esta propuesta⁴ entre las cuales se encontraba María Gabriela Maga Pérez, artista plástica, periodista, militante por los derechos humanos de los y las afrodescendientes. Como artivista visual antirracista Maga trabaja para visibilizar la presencia histórica y contemporánea de los afroargentinos como así también los aportes de esa comunidad a la cultura nacional. Las vicisitudes en torno a los proyectos de ley para el monumento fueron analizadas en otro escrito en 2020,⁶ en

2. Día Internacional de los Afrodescendientes <https://www.un.org/es/observances/african-descent-day>

3. *Diario de Sesiones de la Honorable Junta de Representantes*, Tomo VI, vol. III, sesión n° 115, Buenos Aires, 18 de julio de 1828. Citado en Florencia Guzmán, “María Remedios del Valle. ‘La Capitana’, ‘Madre de la Patria’ y ‘Niña de Ayohuma’”. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2016. Cabe aclarar la singularidad de este proyecto pues María Remedios aún vivía en 1828. Falleció el 8 de noviembre de 1847. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69871> Acceso: 20 diciembre de 2016.

4. Entre ellas podemos mencionar a Miriam Gomes y María Magdalena Pocha Lamadrid; esta última, fallecida en 2021, no llegó a ver el monumento.

1. La Ley 26852 de 2013 instituyó el 8 de noviembre, día de la muerte de María Remedios del Valle, como Día Nacional de los/as afroargentinos/as y de la Cultura Afro <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26852-214825>



Alexis Minckiewicz-Gisela Kraisman, *Monumento a María Remedios del Valle*,⁵ resina epoxi y laca poliuretánica, 2022.

un apartado que titulé: “El monumento que no fue (todavía)”, como una manera de expresar una esperanza-deseo que se vio cumplida en 2022. Brevemente, estas solicitudes para erigir el monumento a María Remedios del Valle —presentadas por diputados y senadores de diversos par-

5. El proyecto de este monumento resultó ganador en el área escultura de los Concursos Nacionales en honor a María Remedios del Valle, lanzados en septiembre de 2020. Su emplazamiento se propuso en la plazoleta Adolfo Castelao, situada en Bernardo de Irigoyen y Estados Unidos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

6. María de Lourdes Ghidoli, “Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea”, en *Caiana*, n° 16, primer semestre de 2020.



Monumento destruido. Foto: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-ministerio-de-cultura-denuncia-y-repudia-el-ataque-al-monumento-en-homenaje-maria>

tidos— se reiteraron en ambas Cámaras, debido a la pérdida de estado parlamentario (2010, 2012, 2013, 2014, 2016 hasta 2019 en Diputados; 2013, 2015 en Senadores). En particular, la petición de 2013 presentaba características especiales, pues en ella se planteaba, en primer lugar, que el Congreso Nacional reconociera a María Remedios del Valle como la “Madre de la Patria”,⁷ y luego que se especificaran aspectos concernientes a la realización del monumento: llamado a concurso público, formación

7. Cámara de Diputados de la Nación, Expediente 7750-D-2013. “Proyecto de Ley: Reconocer a María Remedios del Valle, nombrada como Capitana por el General Manuel Belgrano, como la “Madre de la Patria”. <https://www2.hcdn.gob.ar/proyectos/textoCompleto.jsp?exp=7750-D-2013&tipo=LEY>

de un jurado⁸ para seleccionar el boceto escultórico ganador; escritura de la biografía, lugar de emplazamiento (Plaza de Mayo), presupuesto involucrado y día de la inauguración (25 de julio⁹ de 2014).¹⁰

Sin embargo, esta no fue la primera representación visual de la heroína. Su iconografía da inicio en 2008 a partir de una fotografía de portada de la revista *Veintitrés*. En ella, la activista e intelectual afroargentina Miriam Gomes¹¹ da cuerpo a Remedios, y de esta manera sienta las características principales de los retratos posteriores: pose, atributos, vestimenta. Pero, ¿cómo representarla en una pintura? ¿Cuál podría ser su rostro si se piensa el retrato como imagen canónica de heroína?¹²

Si el primer retrato fue esa fotografía gestada a partir de la encrucijada historia nacional (Remedios)-activismo afroargentino (Gomes), con el siguiente se creó una imagen que parecía antigua, que generaba en los receptores la idea de que ése había sido el rostro de del Valle. Se trata de un dibujo un tanto anodino, que formaba parte de la serie “Mujeres de Mayo-Heroínas en las sombras”, para el envoltorio del chocolate Águila puesto a la venta en 2011.¹³

Para el mismo año, la artista Maga Pérez recibió el encargo de la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Nación para realizar un retrato de María Remedios. El cuadro fue descubierto el 11 de noviembre

8. En el jurado debían participar miembros/as de organizaciones afro (aunque no en su totalidad).

9. Día Internacional de la Mujer Afrodescendiente, establecido en 1992 en un Encuentro de Mujeres Afromlatinoamericanas y Afrocaribeñas realizado en Santo Domingo (República Dominicana).

10. Ver María Lourdes Ghidoli, “Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea”, en *Caiana*, n° 16, primer semestre 2020.

11. Profesora de Letras y expresidenta de la Sociedad de Socorros Mutuos “Unión Caboverdiana” (Dock Sud).

12. Laura Malosetti Costa, “Manuel Belgrano”, en *Retratos públicos: Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2022, pp. 155-178. Sobre el tema la autora tiene varios artículos escritos.

13. Paradójicamente, Águila es la misma marca que durante gran parte del siglo XX hizo uso de imágenes de negros para publicitar sus productos, ya sea a través de la gráfica o de medios audiovisuales, caricaturizándolos y exotizándolos. Ver Alejandro Frigerio, “Sin otro delito que el color de su piel”. Imágenes del “negro” en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910), en Florencia Guzmán y Lea Geler (eds.), *Cartografías afromlatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2013, pp. 151-189.



Maga Pérez junto a su obra *Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle*, acrílico y esmalte, 2011. Paradero desconocido. Foto: Nengumbi C. Sukama (Instituto Argentino para la Igualdad, Diversidad e Integración-IARPIDI)

de 2011 en un acto realizado en el Ministerio de Educación para conmemorar el 60° aniversario del voto femenino y el reconocimiento simbólico a las comunidades afrodescendientes argentinas.

El primer homenaje a la Capitana y “Madre de la Patria”

El retrato de Maga y el acto de su descubrimiento fueron el primer homenaje a la heroína —aún antes de la creación del ya mencionado Día Nacional de los/as Afroargentinos/as— con la asistencia de autoridades nacionales de peso, como los ministros de Educación y de Justicia. La artista señala que esta pintura es la obra más importante de su carrera, un encargo que implicó un desafío, una presión y un honor de cara a una figura que comenzaba a ser recuperada y reivindicada por el movimiento afrodescendiente contemporáneo. Cabe consignar que desde 2010 la figura de María Remedios del Valle se había convertido en uno de los estandartes de la comunidad, a partir de la cual se impulsaron distintas iniciativas no solo representacionales, sino especial-

mente aquellas vinculadas con peticiones de derechos y oportunidades concretas en la vida cotidiana de los afrodescendientes. Respecto del encargo, Pérez expresa:

La verdad que hacer un cuadro de esa envergadura en tan poco tiempo [una semana] era una locura pero decir que no, también. [...] A pesar de mis temores pensé que no sería quizás la mejor obra en su homenaje, pero sí iba a ser la obra que haría para María Remedios una mujer afroargentina como ella y de ancestros africanos que lucharon, como ella, también en esta tierra.¹⁴

Tal vez sea el momento de esbozar brevemente una biografía de Remedios.¹⁵ Para quienes aún no la conocen, señalarla como Capitana y “Madre de la Patria” puede resultar algo impactante, excesivo, extravagante. No obstante, y retomando lo dicho en párrafos anteriores, los debates de 1828 en las sesiones de la Junta de Representantes son el puntapié inicial para delinear su figura y comprender su papel en el proceso independentista. Remedios solicitó una pensión por haber participado en las campañas del ejército del Norte, incluso después de la muerte en batalla de su marido y sus hijos. Ante la falta de avance de la demanda, personajes relevantes, como el general Viamonte y el doctor Anchorena, disertaron para dar fe de haber sido compañeros de armas de María Remedios. Anchorena, quien había sido secretario del general Belgrano en la Campaña Auxiliadora del Perú, manifestó que luego de los triunfos de Tucumán o Salta (no lo recordaba bien), Belgrano le otorgó a la combatiente el título de Capitana.¹⁶ Por su parte, el general Aráoz de Lamadrid en sus *Memorias* refiere a la actuación valerosa de la “morena” porteña “tía María”, “madre de la Patria”,¹⁷ como era llamada

14. Comunicación personal con María Gabriela Pérez, 13 de septiembre de 2016.

15. Las primeras semblanzas fueron escritas por Carlos Ibarguren y Jacinto Yaben. (“La capitana María Remedios del Valle ‘Madre de la Patria’”, en *En la penumbra de la historia argentina*, Buenos Aires, La Facultad, 1932; y *Biografías Argentinas y Sudamericanas*. vol. 2, Buenos Aires, Metrópolis, 1939 respectivamente). Para una trayectoria orgánica que refiera a algo más que una enumeración de datos, ver Florencia Guzmán, “María Remedios del Valle”, op. cit.

16. Florencia Guzmán, “María Remedios del Valle”, op. cit.

17. “Es digno de transmitirse a la historia una acción sublime que practicaba una morena, hija de Buenos Aires llamada *tía María* y conocida por *madre de la Patria*, mientras duraba este horrible cañoneo como a las 12 del día 14 de noviembre y con un sol que abrasaba. Esta morena tenía dos hijas mozas y se ocupaba con ellas en lavar la ropa de la mayor parte de los jefes u oficiales, pero acompañada de ambas se la vio constantemente conduciendo agua en tres cántaros que llevaban a la cabeza. Desde un lago o vertiente situado entre ambas líneas y distribuyéndola entre los diferentes cuerpos de la nuestra y sin la menor alteración”. Gregorio Aráoz de Lamadrid, *Memorias*, Tomo 1, Buenos Aires, editorial Jackson, 1947, p. 55-56. Citado por Florencia Guzmán, “María Remedios del Valle”, op. cit.

por los soldados, relato recuperado posteriormente por Bartolomé Mitre en la *Historia de Belgrano*:

Nunca se ha hecho un elogio más grande de las tropas argentinas, y merece participar de él una animosa mujer de color, llamada María, a la que conocían en el campamento patriota con el sobrenombre de *Madre de la Patria*. Acompañada de dos de sus hijas con cántaros en la cabeza, se ocupó durante todo el tiempo que duró el cañoneo, en proveer de agua a los soldados, llenando una obra de misericordia como la Samaritana, y enseñando a los hombres el desprecio a la vida.¹⁸

Con una composición formal aparentemente sencilla, Maga Pérez pone en obra un universo de dimensiones complejas que se entretienen con su vida y sus experiencias, que remiten a la historia nacional pero también a la memoria y el presente de las afroargentinas actuales. En relación con la historia, Remedios viste un uniforme con los colores patrios, una licencia que se tomó la artista, y empuña una bayoneta en la mano izquierda. La mujer se encuentra en un entorno geográfico montañoso en referencia a los sitios en los que se desarrollaron las batallas en el Alto Perú, rodeada del batallón de soldados pardos y morenos con similar uniforme. En la parte inferior del cuadro, un río de sangre es el recordatorio de la sangre derramada por los pardos y morenos en las luchas independentistas. Se trata de acciones que deben ser aún reconocidas por el Estado, pero que a la vez se han ido transformando en trampa para la negación de la existencia de la población negra en Argentina, pues la historia oficial sostuvo esas muertes en batalla como una de las causas de la inexorable desaparición de este grupo de población.¹⁹

Tomando como punto de partida sus experiencias y reflexiones como afroargentina contemporánea, la artista entrecruza el pasado y el presente, e imagina que una Remedios actual en lucha esgrimiría su puño derecho en alto, gesto que remite al *Black Power*, movimiento de la década de 1960 que nucleaba organizaciones afroestadounidenses en lucha por los derechos de la población negra.²⁰ Es un gesto que Maga replica en la fotografía tomada en el momento del descubrimiento del cuadro y que para la artista expresa “la resistencia de nuestros ancestros

18. Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Tomo 2, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1887, p. 251.

19. George Reid Andrews, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, De la Flor, 1989, pp. 10-11.

20. El emblema tiene una larga vida y ha sido/es usado por distintos grupos subalternos (cada uno en su contexto histórico político) como símbolo de resistencia frente a la violencia ejercida por quienes detentan el poder.



Algo maravilloso sucederá en sus cabellos, técnica mixta, collage, 60 x 60 cm, colección de la artista. Foto de la artista.

y de nosotros/as como sus descendientes frente a la tragedia y al legado de la esclavitud”.²¹

A su vez, Maga Pérez decidió que era imprescindible que la heroína luciera una gran cabellera de pelo crespo en la cual puso especial esmero. Por medio de la técnica pictórica, la cabellera adquirió relieve, textura, y se individualizó cada uno de los rizos. Para la artista, como para el feminismo negro contemporáneo, lucir el cabello rizado natural es signo de orgullo afrofemenino.²² Si tradicionalmente el pelo que

se ha concebido como **bueno** es el liso y sedoso y el **malo** es rizado y encrespado —y es convertido en un significante de jerarquía racial y social—, en la imagen de una heroína se subvierte ese sentido arraigado desde largo tiempo.

Y es una impronta y una posición que Maga seguirá trabajando en el resto de sus pinturas en las que representa mujeres afroargentinas. En particular, en *Algo maravilloso sucederá en sus cabellos*, la artista lo toma como asunto central.

En sus redes sociales, Maga señala: “nuestro pelo afro es símbolo de resistencia, belleza, liberación y orgullo”, y se apoya al decirlo en una frase amorosa y a la vez poderosa de bell hooks:

La verdadera liberación de mi cabello llegó cuando dejé de intentar controlarlo en cualquier estado y simplemente lo acepté tal y como es. [...] Sólo en los últimos años he podido sentir un placer constante al lavar, peinar y cuidar mi cabello. Esos sentimientos me recuerdan el placer y la comodidad que sentía de niña cuando me sentaba entre las piernas de mi madre y sentía el calor de su cuerpo y de su ser mientras ella me peinaba y me trenzaba el pelo. En una cultura de dominación [...] debemos luchar a diario para mantenernos en contacto con nosotros mismos y con nuestros cuerpos [...]. Especialmente las mujeres y los hombres negros, ya que son nuestros cuerpos los que tan a menudo han sido devaluados, agobiados, heridos en un trabajo alienado. Celebrando nuestros cuerpos, participamos en una lucha liberadora que libera la mente y el corazón.²³

La obra transmite ese momento de intimidad, de seguridad, de confianza entre dos mujeres, tal vez madre e hija, una suerte de ritual según palabras de hooks en el texto citado antes.

En la parte inferior de la obra, la artista pintó una especie de bandera con los colores rojo, verde, amarillo, colores presentes en varias banderas de países africanos y caribeños, a los que se suma el negro, sobre el que parecen sostenerse los otros tres. Particularmente, la bandera panafricana está compuesta de tres franjas horizontales en rojo, negro y verde. Todo ello permite establecer la conexión con su ancestralidad y con la diáspora africana.

21. Comunicación personal María Gabriela Pérez, 13 de septiembre de 2016. La obra debía formar parte de la colección permanente del entonces Ministerio de Educación pero se desconoce su paradero.

22. Vanessa King y Dieynaba Niabaly, “The Politics of Black Women’s Hair”, en *Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University*, Mankato, vol. 13, art. 4, 2013, <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/jur/vol13/iss1/4>, consultado 19 de febrero de 2019; Sol Astrid Giraldo Escobar, *Retratos en blanco y afro*. Liliana Angulo, Colombia, Imprenta Nacional de Colombia, 2014, pp. 158-187.

23. bell hooks, “Straightening Our Hair”, en *Z Magazine*, septiembre de 1988. bell hooks (con minúsculas) fue una escritora, educadora y crítica social feminista (1952-2021), sus escritos tienen como eje la interseccionalidad entre género, raza, clase y capitalismo.

Más allá de María Remedios del Valle: Maga Pérez y su obra

Maga Pérez²⁴ es autodidacta y comenzó a pintar en 2008. Ese mismo año también es el inicio de su militancia en pos de los derechos de los afrodescendientes en Argentina. Sin embargo, Maga expresa que, en esos comienzos, no era tan consciente de la conexión entre sus dos actividades, aunque muy pronto se volvió evidente que ambos aspectos de su vida no estaban escindidos, sino íntima y necesariamente entrelazados. Con el correr del tiempo, el arte, y la pintura en especial, resultó una herramienta valiosa para dar cuenta de su propia identidad y como vehículo en las causas por las cuales milita. En reiteradas entrevistas, la artista reflexiona sobre el poder del arte para transformar lo social y sobre todo para visibilizar la presencia afrodescendiente en Argentina.

La artista divide su corpus de obras en tres ejes o dimensiones:²⁵ ancestralidad, afroargentinidad y afroargentinidad y reclamos.

— Ancestralidad

En las representaciones que tienen como foco su ancestralidad, sostenida en la matriz africana, resuena aquel lugar en el que fueron capturados/as hombres, mujeres y niños para ser vendidos como mercancía en el infame sistema de la trata transatlántica de esclavizados/as. Cabe señalar que Maga es sexta generación de afrodescendientes nacidos en este territorio. A este primer eje pertenece un cuadro temprano, *Guardianes*, realizado en 2009.

La composición está planteada a partir de la ortogonalidad marcada por la verticalidad de los cuerpos y las lanzas y la horizontalidad de una



Maga Pérez, *Guardianes*, técnica mixta, 50 x 110 cm, 2009, colección privada. Foto de la artista.

línea de horizonte en color rojo. A su vez, la repetición de las figuras solo se ve mínimamente menguada por la diferencia en los colores de las vestimentas. La artista emplea una paleta de colores cálidos y planos para las figuras, que se recortan sobre un fondo con gradación de amarillos y rojos. Las figuras, proporcionadas anatómicamente, están esquematizadas, simplificadas, y contienen aquellos elementos que permiten identificarlas como humanas. Están alertas, conformando una suerte de ejército.

La imagen trasunta equilibrio y armonía. *Guardianes*, su título, remite a ancestros y ancestras que velan por, que cuidan a sus descendientes. Un ejército que transmite sosiego y a la vez seguridad y protección.

— Afroargentinidad

El segundo eje que atraviesa las obras de Maga Pérez se vincula con la afroargentinidad y toma como tema principal el candombe afroargentino. El candombe es la expresión cultural por excelencia del Río de la Plata, con la cual aún hoy en día se identifican los afrodescendientes en Argentina, y por supuesto en Uruguay. Pero también presenta un cierto peligro, pues históricamente se ha hecho uso de este candombe para asociar de manera intencionada e irremediamente a los afroargentinos con la figura de Rosas. De esto da cuenta la historiografía previa a la década de 1990, la cual consideraba que el candombe había desaparecido luego de la época rosista y con esto también había desaparecido la presencia afroargentina en el territorio nacional.²⁶

26. Alejandro Frigerio, "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada", en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n° 8, 1993, pp. 50-60; Norberto Pablo Cirio, "La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud", en *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n° 12-13, 2003, pp. 181-202.

24. Es integrante de la Asociación Misibamba, comunidad afroargentina de Buenos Aires. Desde el año 2010 Maga fue trabajadora en el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) y hasta inicios de 2024 fue la Directora de la Comisión para el Reconocimiento Histórico de la Comunidad Afroargentina que integraba el Programa Afrodescendientes institucional del hoy desmantelado instituto. Su primera muestra tuvo lugar en 2009 en la embajada de Brasil durante la Conferencia "Argentina también es Afro". En 2010, en el festival por el Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), expuso parte de su obra en el INADI. En 2012 participó de una exposición colectiva de artistas afrodescendientes en la Cancillería (sede del Ministerio de Relaciones Exteriores argentino) en conmemoración del 25 de julio, Día Internacional de la Mujer Afolatinoamericana y Afrocaribeña, así como de todas las mujeres de la diáspora africana. En 2020, en plena pandemia, participó en la muestra virtual en las redes sociales del Museo Municipal de Bellas Artes de Lincoln.

25. Entrevista a Maga Pérez. Portal educ.ar <https://www.educ.ar/recursos/155691/entrevista-a-maga-perez>



Maga Pérez, *Candombe al amanecer*, técnica mixta, 80 x 150 cm, 2019, colección privada. Foto de la artista.

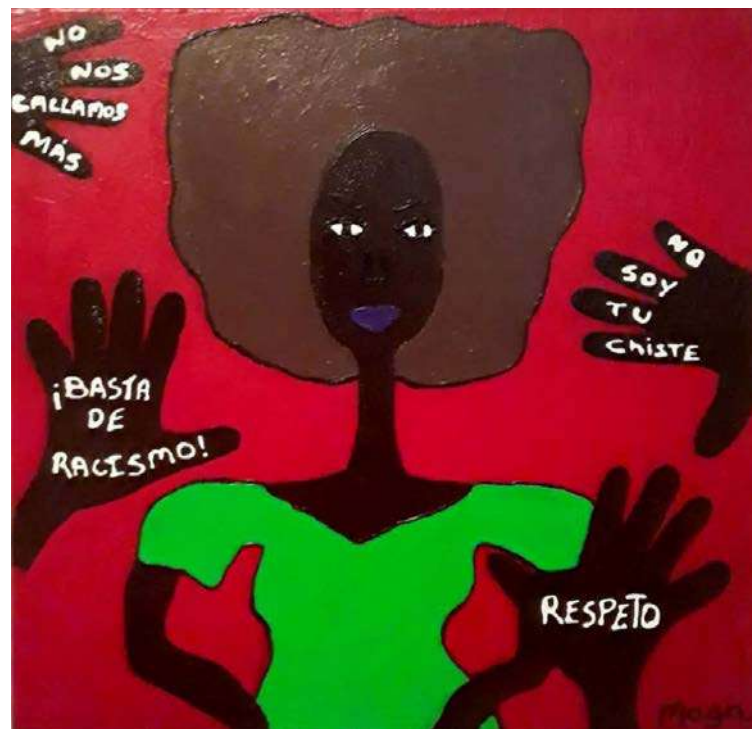
En *Candombe al amanecer* un grupo de hombres y mujeres afro se disponen a tocar y bailar candombe en lo que parece ser el espacio público. De manera similar a *Guardianes*, los/as 4 tamboreros/as y 2 bailarines se ubican en forma de friso de frente al espectador aunque aquí está ausente el hieratismo de aquellos. Asimismo, se repite la paleta de colores cálidos, especialmente en el fondo, que en este caso remite al amanecer mencionado en el título. Los tambores, protagonistas y elementos concretos y simbólicos con los cuales se asocia el candombe, visiten los también simbólicos colores amarillo, rojo y verde que aparecían en la obra *Algo maravilloso sucederá en sus cabellos*.

– Afroargentinidad y los reclamos

En este eje la artista aborda temas que están en el corazón de la comunidad afrodescendiente en Argentina y que no solo se vinculan con el proceso de invisibilización de la misma, sino que aluden a problemáticas contemporáneas, a reclamos específicos de integrantes de ese colectivo.

Por caso, la obra *No nos callamos más* coloca en el centro de la reflexión el racismo imperante en nuestro país. Racismo sistemáticamente negado por gran parte de la sociedad, “racismo de negación” como lo denomina Caggiano.²⁷ Las manos extendidas, en una gestualidad apremiante, exigen respeto pero principalmente un freno a prácticas racistas que los y las afrodescendientes deben soportar en su vida cotidiana, ya sea de manera personal o a través de los medios de comunicación, el ámbito escolar y las redes sociales. Estas prácticas van desde expre-

27. Sergio Caggiano, *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 104.



Maga Pérez, *No nos callamos más (¡Basta de racismo!)*, técnica mixta, 60 x 60 cm, colección privada. Foto de la artista.

siones verbales insultantes, pasando por los distintos estereotipos que persisten a lo largo del tiempo empleados como mofa (en particular el “disfrazarse de negro/a”), hasta la extranjerización y la exotización. Maga Pérez sabe de esto último pues con suma frecuencia es puesta en duda su nacionalidad (como dijimos es sexta generación de nacidos en este territorio) y es consultada sobre sus obras asumiéndose que se trata de temáticas brasileñas o uruguayas. El uso de colores plenos y complementarios, como el rojo y el verde, otorga mayor énfasis a lo que se busca expresar.

Por su parte, respecto de *Nosotros y Ellas. Ellas y Nosotras* la artista señala en sus redes sociales que esta obra:

visibiliza y reivindica a todas/es las/es mujeres afrodescendientes trabajadoras. Reúne conceptualmente ancestralidad y presente de las/es mujeres negras conectadas desde la energía y la fuerza de las raíces africanas que nos hermanan y nos guían, atravesando el tiempo y el espacio. Configura un homenaje a las guerreras de hoy y de ayer, a las mujeres guardianas de las tradiciones, las caminantes que resisten en la lucha contra el racismo, y



Maga Pérez, *Nosotres y Ellas. Ellas y Nosotras*, técnica mixta, 50 x 110 cm, 2022, Colección de la artista. Foto: @fiamagarde.

a todas las mujeres y disidencias afrodescendientes que inspiran a toda una comunidad y empoderan a las nuevas generaciones en la búsqueda orgullosa de su propia historia e identidad.²⁸

A través de sus obras imbricadas con su activismo político y cultural, Maga Pérez busca revertir las representaciones estereotípicas de los afrodescendientes que surcan aún hoy en día el imaginario nacional.²⁹ Con su práctica artística se propone revisibilizar a los descendientes de africanos/as en Argentina, a partir de la recuperación de las memorias y de las historias afrodescendientes. Particularmente, lo pienso como un cruce entre artes, raza/racismo y justicia³⁰ que significa una apuesta al rol mediador de las artes, a los poderes de las imágenes y su eficacia, en palabras de Louis Marin.³¹

Regresando a Remedios

La destrucción del monumento no ha dejado a María Remedios del Valle sin representación pública. A comienzos de agosto de 2024 se volvió a emplazar la escultura en el mismo sitio, esta vez realizada en materiales nobles.³² Asimismo, merced a las posibilidades que

28. Maga Arte Afroargentino https://www.facebook.com/p/Maga_Arteafro-100066854556610 y https://www.instagram.com/maga_artefro

29. María de Lourdes Ghidoli, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016.

30. Si bien pertenece al contexto estadounidense y en relación con la fotografía, con todas las salvedades remito al sitio *Vision & Justice* <https://visionandjustice.org/>

31. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, París, Éditions de Minuit, 1993.

ofrecen las redes sociales, los retratos de María Remedios del Valle en distintos soportes y técnicas han proliferado, y crearon de esta manera rostros para la heroína, con un impacto más inmediato y evocador que la biografía repetida en incontables sitios web. Esta multiplicidad de retratos se ha originado en la falta de una **imagen verdadera** de la mujer, carencia que se convierte en oportunidad para que, tanto los hacedores como los receptores de esos retratos conozcan su historia dentro del contexto de un grupo de población largamente marginalizado. Las imágenes activan también la reivindicación de su figura en las luchas contemporáneas antirracistas, encabezadas principalmente por el movimiento afrodescendiente en Argentina en el marco del actual proceso de revisibilización.³³

A su vez, y desde ámbitos estatales, se buscó establecer un retrato que resultara canónico de la heroína. En 2014 el Honorable Senado de la Nación y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata firmaron un convenio para realizar tres retratos de María Remedios, encargados a Martín Barrios, Patricia Ciochini y Juan José Kaufmann, artistas platenses. Las obras no fueron del agrado de la comitencia y se les pidió ejecutar otras. Es probable que la expectativa del jurado estuviera ceñida a una retratística tradicional, mientras que los pintores habían dejado su impronta artística individual en las pinturas.³⁴ Para septiembre de 2020, en el marco de los Concursos Nacionales en honor a María Remedios del Valle que abarcaron distintas disciplinas artísticas, la convocatoria para el área de artes visuales bidimensionales se tituló “Un retrato para María Remedios del Valle”, cuyo objeto era:

Propiciar la reflexión e imaginación visual sobre la figura de María Remedios del Valle y la memoria de los/las/les afroargentinos/as/es en el pasado y presente de la historia de la Nación Argentina, a través de la creación artística y la actualización de perspectivas estéticas y/o poéticas.³⁵

32. Instagram Comisión 8 de noviembre, 9 de agosto de 2024. https://www.instagram.com/p/C-dTR7YRio8/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFlZA==

33. Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini, “Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política”, en *Aportes para el desarrollo humano en Argentina/2011. Afrodescendientes y africanos en Argentina*, Buenos Aires, PNUD, 2011, pp. 2-51.

34. Las peripecias en torno a este encargo fueron analizadas en profundidad por Natalia Giglietti y Mariel Cifardo, “La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle”, en *8vas Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, 6 y 7 de octubre de 2016. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56200/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

35. <https://www.cultura.gob.ar/concurso-un-retrato-para-maria-remedios-del-valle-9575/>



PRIMER PREMIO: Ana Belén Greco, *La sonrisa de María (reivindicación)*, fotografía digital. Fuente: <https://www.cultura.gob.ar/retrato-y-escultura-ganadores-de-los-concursos-maria-remedios-del-vall-10025/>

Los resultados del concurso se dieron a conocer en enero de 2021; se otorgaron un primer, segundo y tercer premio adquisición. Sin embargo, con el correr del tiempo, se eliminó el podio inicial que había sido publicado en el sitio web del entonces Ministerio de Cultura de la Nación, es decir, al entrar en la página no existe desde hace bastante tiempo la desagregación en categorías. Hoy en día la obra que ocupaba el catalogado como tercer premio³⁶ se instituyó, desde el Estado, como

la imagen oficial de Remedios. Es probable que esta decisión estuviera motivada por tratarse de una pintura, mientras que las otras dos obras son fotografías, con mujeres reconocibles. En julio de 2021 una réplica de ese retrato fue colgada en una de las salas del anexo A de la Cámara de Diputados y se trata del primer retrato de mujer que llega al Congreso.³⁷ Para mayo de 2022, desde el Banco Central de la República Argentina se informó del nuevo diseño para el billete de \$500 en el cual aparecerían

36. <https://giselabanzer.wordpress.com/2021/01/22/convocatoria-un-retrato-para-maria-remedios-del-valle-del-ministerio-de-cultura-de-la-nacion/>

37. <https://www.pagina12.com.ar/352788-diputados-por-primera-vez-en-el-edificio-habra-un-retrato-de>



SEGUNDO PREMIO: Patricia Martínez, *María Remedios del Valle: Resiliencia y resistencia natural*, impresión en clorofila. Fuente: <https://www.cultura.gob.ar/retrato-y-escultura-ganadores-de-los-concursos-maria-remedios-del-vall-10025/>

los retratos de Manuel Belgrano y María Remedios del Valle (el realizado por Gisela Banzer). El billete tuvo que esperar hasta 2024 y cambiar a la denominación de \$10.000. No obstante, a pesar de que en el acto en la Cámara de Diputados participaron distintas organizaciones de afrodescendientes y particularmente mujeres, y en la celebración de que en un billete se reivindicara la figura de Remedios, el retrato considerado oficial no logra aún instalarse como la imagen canónica de la heroína



TERCER PREMIO: Gisela Banzer, *La Capitana—María Remedios del Valle*, acrílico y lápiz color, Museo de la Manzana de las Luces. Fuente: <https://www.cultura.gob.ar/retrato-y-escultura-ganadores-de-los-concursos-maria-remedios-del-vall-10025/>

en el seno del movimiento afrodescendiente. Para ello basta navegar en internet y rastrear qué imágenes se emplean en fechas conmemorativas como el 25 de mayo, el 9 de julio o el 8 de noviembre.³⁸

Para finalizar, volviendo al temprano homenaje de Maga Pérez a María Remedios, y retomando el retrato del envoltorio de chocolate mencionado casi al inicio de este escrito, las diferencias entre ambas imágenes pueden entenderse en el contexto de la experiencia de vida y de militancia de la pintora como mujer afroargentina. La artista tiene un puente que permite trazar los lazos simbólicos con el pasado,

38. La multiplicidad de retratos de María Remedios del Valle es un asunto al que aludí en un artículo previo sobre el tema (María de Lourdes Ghidoli, "Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea", en *Caiana*, n° 16, primer semestre 2020). Luego de cuatro años de esa escritura, constato que esa multiplicidad sigue en aumento.



Billete \$10.000.

una conexión entre la lucha de María Remedios y la lucha propia y de sus antepasados, tanto familiares como comunitarios en pos del reconocimiento de su existencia histórica y contemporánea. No obstante, también es consciente de las trampas de las políticas de reconocimiento que quedan en lo simbólico, mientras el movimiento afrodescendiente aún espera reparaciones que se evidencien de manera concreta en sus vidas diarias.

Bibliografía:

ANDREWS, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, De la Flor, 1989.

ARÁOZ DE LAMADRID, Gregorio, *Memorias*, Tomo 1, Buenos Aires, editorial Jackson, 1947.

CIRIO, Norberto Pablo, "La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud", en *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n° 12-13, 2003, pp. 181-202.

FRIGERIO, Alejandro, "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada", en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n° 8, 1993, pp. 50-60.

FRIGERIO, Alejandro, "«Sin otro delito que el color de su piel.» Imágenes del 'negro' en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)", en GUZMÁN, Florencia y Lea GELER (eds.), *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2013, pp. 151-189.

FRIGERIO, Alejandro y Eva LAMBORGHINI, "Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y

política", en *Aportes para el desarrollo humano en Argentina/2011. Afrodescendientes y africanos en Argentina*, Buenos Aires, PNUD, 2011, pp. 2-51.

CAGGIANO, Sergio, *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012.

GHIDOLI, María de Lourdes, "Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea", en *Caiana*, n° 16, primer semestre 2020, pp. 32-49. <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2020-1-16-a03/>

GHIDOLI, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohitoria, 2016.

GIGLIETTI, Natalia y Mariel CIAFARDO, "La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle", en *8vas Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, 6 y 7 de octubre de 2016. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56200/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

GIRALDO ESCOBAR, Sol Astrid, *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, Colombia, Imprenta Nacional de Colombia, 2014.

GUZMÁN, Florencia, "María Remedios del Valle. 'La Capitana', 'Madre de la Patria' y 'Niña de Ayohuma'. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2016, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69871>, acceso 20 de diciembre de 2016.

hooks, bell, "Straightening Our Hair", en *Z Magazine*, septiembre de 1988.

IBARGUREN, Carlos, "La capitana María Remedios el Valle 'Madre de la Patria'", en *En la penumbra de la historia argentina*, Buenos Aires, La Facultad, 1932.

KING, Vanessa y Dieynaba NIABALY, "The Politics of Black Women's Hair", en *Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University*, Mankato, vol. 13, art. 4, 2013, <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/jur/vol13/iss1/4>, acceso 19 de febrero de 2019.

MALOSETTI COSTA, Laura, "Manuel Belgrano", en *Retratos públicos: Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2022, p. 155-178.

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Éditions de Minuit, 1993.

MITRE, Bartolomé, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Tomo 2, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1887.

YABEN, Jacinto, *Biografías Argentinas y Sudamericanas*. vol. 2, Buenos Aires, Metrópolis, 1939.

María de Lourdes GHIDOLI. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Artes por la misma universidad. Miembro fundadora del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) creado en 2010, que tiene su sede en el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (UBA/CONICET). Sus investigaciones se centran en la relación entre afrodescendencia y cultura visual en Argentina, con énfasis en el siglo XIX considerando las secuelas que los procesos de esclavización e invisibilización tienen en la larga duración. En 2016 publicó *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX* (Rosario, Prohistoria). Recibió el premio al mejor libro en Latin American Visual Culture Studies (LASA Section Award 2019) y actualmente se encuentra en proceso de edición en inglés para la serie Afro-Latin America de Cambridge University Press. Coeditora (junto a Florencia Guzmán) de *El asedio a la libertad. Abolición y posabolición de la esclavitud en el Cono Sur* (Biblos, 2020) que reúne artículos de investigadores de Uruguay, Chile y Argentina. Fue invitada a participar en *The Image of the Black in Latin American and Caribbean Art* (David Bindman, Alejandro de la Fuente, Henry Louis Gates Jr. Editors, Harvard University Press, 2023). En 2020 fue seleccionada por Getty Foundation y Afro-Latin American Research Institute para participar en Traveling Research Seminar on Afro-Latin American Art.

SAN MARTÍN, TERRITORIO DE ARTIVISMOS: LA CÁRCEL, EL BASURAL, EL RÍO

SILVIA DOLINKO - LAURA MALOSETTI COSTA

RESUMEN

En este artículo se repasan algunas iniciativas desarrolladas en San Martín, provincia de Buenos Aires, en torno a tres ámbitos de intervención social, artística y cultural: algunos espacios desarrollados dentro de la unidad del servicio penitenciario bonaerense, el basural de José León Suárez y la cuenca del río Reconquista. En particular, se centra en algunas de las propuestas desarrolladas en el marco del CUSAM —Centro Universitario de la Universidad Nacional de San Martín en la cárcel—, las actividades de la agrupación Migrantas en Reconquista y el Museo Aerosolar Reconquista.

Se propone dar cuenta de experiencias y acciones recientes desarrolladas en esa zona del conurbano bonaerense de fuertes contrastes, en la que conviven instituciones de referencia como la universidad o el INTI y vastos ámbitos donde decenas de miles de personas habitan en condiciones extremas de supervivencia, entre el basural y los márgenes del río Reconquista. Se sostiene que, en ese contexto, los artivismos posibilitan construir o fortalecer territorios culturales dinámicos y potentes en su intervención visual, material y simbólica.

Cuando hablamos de *artivismo*, el primer registro que nos viene a la mente es el de obras que se dirigen a sus espectadores, de un modo intencionado, para conmoverlos (no necesariamente en el sentido melodramático, sino más bien como un llamado a *moverse con*). Obras creadas para atraer la atención del público sobre problemas y cuestiones urgentes, ofreciéndole la posibilidad de transformarse y de algún modo contribuir a transformar el mundo en que vive.

Ahora bien: ¿quién es ese público? ¿Quiénes son las personas destinatarias ideales que están *a priori* en la imaginación del artista?

En los circuitos tradicionales de las artes visuales el público es —en buena medida— de clases medias y altas ilustradas. Es el que va regularmente a museos, galerías y ferias, que transita las bienales y exposiciones internacionales de arte (para las cuales se hacen en general los mayores esfuerzos), que está habituado a observar críticamente, comprender y decodificar los lenguajes de las prácticas artísticas contemporáneas que expanden las llamadas artes visuales. Con una perspectiva amplia, Ana Longoni define al activismo artístico como una expresión genérica y problemática, que agrupa “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político”.¹

Queremos entonces hablar aquí de una forma particular de artivismo encarada por artistas y proyectos colectivos que toman caminos en cierta medida apartados de los circuitos del “mundo del arte”, para trabajar en y desde los márgenes, y procurar de esta manera brindar instrumentos transformadores a quienes tienen poca esperanza de reinventar sus vidas e insertarse en un mundo que les es hostil. Brindan herramientas a quienes no las tuvieron para vivir sus vidas con dignidad y esperanzas.

Se trata de micro utopías, tan importantes en este mundo que ve desmoronarse la expectativa de grandes utopías que no llegaron a buenos puertos. Se trata de seguir teniendo confianza en la bondad humana (de la que hablaba Akira Kurosawa en *Barbarroja*, su film inolvidable de 1965), en la posibilidad de que quienes viven sin esperanza alguna puedan tener la oportunidad de reinventar sus vidas y abrirse caminos nuevos e insospechados y transformar a su vez a otros. Todo ello es posible gracias a prácticas artísticas de origen

1. Ana Longoni, “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década», *Poéticas Contemporáneas*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011, p. 43.

colectivo y proyección individual, que involucran las más diversas actividades: escribir, hacer música, imprimir, actuar, cantar, cocinar, tejer... y muchas otras.

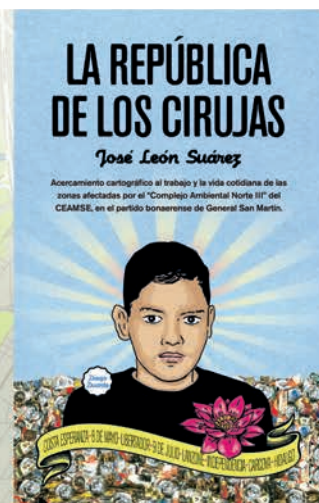
Hablamos de proyectos que se presentan como instancias colaborativas o asociativas, impulsadas o sostenidas por grupos de personas organizadas alrededor de propuestas basadas en las múltiples posibilidades y dimensiones de las prácticas contemporáneas en sus cruces con saberes de la cultura popular y las prácticas territoriales. Desarrollados en torno a problemáticas específicas –causas sociales, defensa de los derechos humanos, luchas feministas, denuncias medioambientales– estos proyectos se organizan en torno a espacios de actuación específicos, poéticas-políticas y afectividades situadas.

La Argentina es rica en este tipo de experiencias, que se sostienen desde hace varias décadas. Citamos sólo a modo de ejemplo a Fernanda Laguna, Roberto Jacoby y sus muchos colaboradores, con proyectos que van desde **Eloísa Cartonera** tras la crisis de 2001 hasta **Belleza y Felicidad Fiorito**, entre muchos otros emprendimientos creativos y colaborativos. También, desde 2000, el taller **La Estampa** iniciado por Fernando “Coco” Bedoya en la cárcel de Ezeiza —actividad continuada por Elisa O’Farrell—, las actividades de la cooperativa **Yonofui** y sus diferentes talleres de trabajo visual y textual; más recientemente, el del diseñador Coco Cerella en el ámbito del proyecto UBA XXII en la cárcel de Villa Devoto (activo desde 1985). A partir del taller de Cerella, se fundó la cooperativa de diseño Esquina Libertad en el barrio de Villa Crespo,

cuyos integrantes realizan piezas gráficas diversas, entre las cuales se encuentran algunos afiches que, por ejemplo, fueron incluidos en la exposición de 2023 *Del cielo a casa* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En el terreno audiovisual mencionamos los videos y largometrajes de Toia Bonino, *Manteles* (2007) y *Orione* (2017), trabajados en una forma de diálogo sostenido en el tiempo y en los afectos, que se detiene en lugares del amor, la tristeza de las madres, los lazos familiares, las expectativas y sentimientos de quienes están adentro y afuera de las cárceles.

San Martín

Aquí nos proponemos dar cuenta de algunas experiencias y acciones recientes desarrolladas en una zona del conurbano bonaerense en la que estamos involucradas desde hace algunos años: están situadas, específicamente, en el municipio de San Martín, allí donde se despliegan instituciones educativas de excelencia como la Universidad Nacional de San Martín (en adelante, UNSAM), enclaves científicos como la Comisión Nacional de Energía Atómica (CONEA) y el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), junto con programas y proyectos culturales que desarrolla la Municipalidad en museos y espacios culturales locales. Todo ello convive en el mismo espacio geográfico con vastos ámbitos donde decenas de miles de hombres, mujeres, niñas y niños viven cotidianamente condiciones extremas de supervivencia: el basural y los márgenes del río Reconquista, el más contaminado del conurbano bonaerense.



Este territorio ha sido uno de los espacios abordados por el dúo **Iconoclasistas** (Pablo Ares y Julia Risler) en sus reconocidos **mapeos**, a partir de una serie de encuentros con vecinos de los barrios que rodean el inmenso vertedero de residuos gestionado por Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE) en San Martín. El proyecto tuvo su punto de partida en una serie de reuniones organizadas entre junio y octubre de 2013 por la investigadora Verónica Gago y el referente territorial Ernesto “Lalo” Paret en el marco del Programa *Lectura Mundi* de la UNSAM. El equipo realizó entonces el diseño del mapa de *La República de los cirujas* en ese territorio que involucra el CEAMSE, donde situaron el **trabajo invisible**: una alusión a “los trabajos de lxs recuperadorxs urbanos, sus luchas y logros, y las problemáticas de su día a día”. La actividad de Iconoclasistas en el territorio del Reconquista persiste a lo largo del tiempo y excede ampliamente el desarrollo del mapeo en sí, ya que también han interactuado y brindado charlas en la sede que la Universidad tiene en la cárcel (el CUSAM, Centro Universitario San Martín) y han dictado talleres para adolescentes en la Escuela Secundaria Técnica de la UNSAM.²

Arte dentro y fuera de la cárcel

Existe en la Argentina una tradición sostenida respecto de los espacios educativos universitarios dentro de distintos penales del país. El caso del CUSAM, en actividad desde 2008 en el complejo penal de José León Suárez, tiene una particularidad: desde el inicio de sus primeras carreras, detenidos y agentes del Servicio Penitenciario Bonaerense pueden compartir los espacios de formación.³ Marcos Perearnau, director del CUSAM, señala:

quienes trabajamos en contexto de encierro: presos, trabajadores del servicio penitenciario, universitarios, compartimos un espacio social impugnado. [...] Día a día la universidad disputa y ocupa un espacio dentro de la cárcel. Del mismo modo que el tiempo universitario, sus carreras, cuatrimestres, épocas de finales y recesos ocupan el tiempo de la condena. Arman una nueva agenda para quienes están privados de su libertad.⁴

Iniciado con carreras de ciencias sociales, la oferta de talleres de arte siempre fue una parte esencial del CUSAM. Así, en 2019 se inició, en el marco de las actividades académicas de la Escuela de Arte y Patrimonio, la Diplomatura en Arte y Gestión Cultural, propuesta dirigida por Perearnau que, desde 2023, ha extendido el alcance de su propuesta al Uruguay, y comenzó a ofrecer cursos de formación de formadores en contextos de encierro.

En 2020, en plena pandemia, el aislamiento obligatorio golpeaba con mayor dureza dentro de los espacios carcelarios; fue en ese momento que lxs integrantes de los talleres de arte del CUSAM recibieron la invitación a participar con una producción gráfica *ad hoc* para la muestra “Transformación. La gráfica en desborde”, que se estaba gestando en esos tiempos en el Museo Nacional del Grabado, con curaduría de Silvia Dolinko y Cristina Blanco. La coordinación del proyecto estuvo a cargo de Perearnau y Florencia Miguel, y la conducción docente y creativa fue emprendida por el dúo Fábrica de Estampas (Delfina Estrada y Victoria Volpini). Así, para esa instancia, a través de clases impartidas por Zoom, un grupo de estudiantes presas tomó conocimiento de las técnicas de grabado en relieve, y creó la obra *Victoria, vencer, vida*, una instalación de estampas xilográficas y otros objetos gráficos y textiles. Así evocan sus responsables aquella experiencia desplegada sobre frazadas, elemento clave de la vida carcelaria:

Todo empezó con una caja que llegó en plena pandemia, octubre del año 2020, al Pabellón 1, el universitario, del anexo femenino de la Unidad 46 en José León Suárez. En la caja viajaban sellos, tintas, rodillos, que prepararon Delfi y Vicky, de “Fábrica de Estampas”, para dar un



2. <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/jose-leon-suarez-2013/>

3. El complejo penitenciario de José León Suárez comprende tres unidades penitenciarias que llevan los números 46, 47 y 48.

4. Marcos Perearnau, “Apuntes transuniversitarios”, *Revista Anfibia*, 16 de junio de 2023, <https://www.revistaanfibia.com/apuntes-transuniversitarios/>

taller de grabado a distancia. Y una consigna: hacer un abecedario con un repertorio de palabras propio.

Un año después cumpliríamos el sueño de la **salida extraordinaria**, como se conoce en la jerga judicial. Fue extraordinaria, literalmente, en esta oportunidad. Con los avales de los juzgados y el traslado del servicio penitenciario, nuestras estudiantes pudieron asistir a la muestra, **olerla, sentirla, tocarla** como a la universidad. Nadie de quienes estuvimos presentes olvidaremos ese día de julio, porque fue una visita que transformó no solo a quienes participamos, sino a las instituciones. Ni el Museo Nacional del Grabado ni la Casa Nacional del Bicentenario son las mismas después de que nuestras estudiantes han afirmado y reconocido que “este también es nuestro museo”.

Y una cosa más, una sensación que queremos compartir con ustedes: cada vez que alguien mira estas frazadas, sucede algo maravilloso, estos materiales se liberan y están en libertad. Con la educación y el arte en contexto de encierro pasa lo mismo, la letra V se transforma en victoria, vencer, vida...⁵

Esa experiencia fue el puntapié inicial para la creación del taller La Mancha Liberada, que funciona en el interior de la unidad número 47 del penal de José León Suárez, también coordinado por Delfina Estrada y Victoria Volpini. Estampas xilográficas, tapas de cuadernos, juegos como el Memotest del Reconquista compuesto con grabados sobre la fauna de ese río, bolsos, banderas y afiches son algunas de las producciones que surgen de las matrices producidas por los estudiantes del CUSAM; generalmente son imágenes monocromáticas, en línea con la tradición de la gráfica pero, también, en la línea del uso de recursos acotados y por ello de más fácil accesibilidad y menor costo económico.

La primera presentación del taller fue en 2022, en el festival “El arte abre la cárcel”, donde se presentaron autorretratos en xilografía y banderas con tramas y palabras asociadas al quehacer en el taller: **el encuentro, el silencio y el asombro**. Desde esa instancia, han participado en diversas actividades y exposiciones fuera del CUSAM — feria Migra, puesto Tinta y memoria, Festival Presión, entre otros —, trascendiendo los muros y los límites del taller carcelario. Asimismo,

5. Del catálogo *Transformación. La gráfica en desborde* (Silvia Dolinko y Cristina Blanco), Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2021, p. 203. Sobre la “salida extraordinaria”, véase la crónica de Romina Bisignano “El CUSAM en el Museo Nacional del Grabado: ‘con el arte me liberé y salí espiritualmente del encierro’”, en <https://noticias.unsam.edu.ar/2021/07/26>



una gran bandera impresa producida por **La Mancha Liberada** ocupó en 2023 una de las vidrieras del Centro Cultural Borges sobre la calle Viamonte, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, en el marco de la exhibición “Las herramientas existen en los gestos de aquello que vuelven posible” —curada por Guillermina Mongan, Alicia Valente y Leticia Barbeito—. Su participación en esa muestra —y en la publicación *Pañol*, realizada en ese contexto— los puso en diálogo con otros colectivos de distintas ciudades de Argentina, también preocupados por cuestiones ambientales, sociales y de género, que se expresan mediante procedimientos gráficos.⁶

Por su parte, la “Cooperativa de Trabajo y Formación Las Casitas” busca reinsertar a talleristas y personas formadas en el CUSAM en

6. <https://noticias.unsam.edu.ar/2023/04/20/entre-el-encuentro-el-silencio-y-el-asombro-la-practica-del-grabado-como-puente-entre-el-adentro-y-el-afuera/>



la vida económica y social del territorio de José León Suárez: “Creada por estudiantes del CUSAM para personas que recuperaron su libertad, familiares y el resto de la comunidad que necesite un empleo digno con valores cooperativos”, así se presentaba en su perfil en la red Instagram en octubre de 2021. Allí se realizan trabajos en papel y en cerámica. Se destacan en particular los cuadernos realizados en forma artesanal, muchas veces con tapas impresas con xilografías realizadas en el marco del taller La Mancha Liberada. Las matrices y los cuadernos traspasan fronteras, dentro y fuera del penal, dentro y fuera del territorio: circulan en distintos ámbitos —universitario, cultural, social—, se obsequian como regalos de fin de año o se encargan como parte de los *kits* de congresos y encuentros académicos.⁷

7. <https://noticias.unsam.edu.ar/2023/03/27/la-libertad-es-cooperativa-conoce-los-nuevos-cuadernos-de-las-casitas/>



En 2021 se creó en CUSAM un taller de títeres y autómatas a cargo de Cristian Idiarte. Esa experiencia no sólo abrió un nuevo diálogo entre padres privados de libertad y sus hijas e hijos por la posibilidad de fabricar y regalar juguetes a los seres amados, sino que les permitió obtener con el títere autómatas “El Murguita y Chiripi” el premio **Liberarte**, en el concurso organizado por el Servicio Penitenciario Bonaerense y el Museo Provincial de Bellas Artes para promover y difundir la actividad cultural en las cárceles de la provincia de Buenos Aires. “Es una experiencia por la que jamás pasé, nunca estuve en un concurso. Me pone contento y me dan ganas de seguir haciendo cosas así”, decía Nicolás Herrera, uno de los autores del autómatas que está privado de libertad.⁸

8. <https://nu.unsam.edu.ar/2021/11/16/premio-cusam-eayp/>



Desde 2013, el CUSAM tiene también un espacio particular: Radio Mosquito. Se trata de un taller de radio y programación sostenida, con voces y sonidos de personas privadas de libertad que estudian en el CUSAM, dentro de la Unidad Penitenciaria 48 de José León Suárez.¹⁰ Larry estuvo al frente de ese proyecto como locutor y entrevistador de Radio Mosquito durante un largo período de tiempo; había ingresado siendo casi un niño y hace muy poco salió en libertad, después de muchos años en el penal. Hoy trabaja en Radio La Tribu y también dicta en la Diplomatura un taller junto con un profesor de cine.

Asimismo, también el CUSAM va consolidando la Galería Pasillo, “un espacio de exposición artística cuya trayectoria comienza en el pasillo universitario en la cárcel y continua en los pasillos del barrio y de la Universidad. Va y viene del territorio. El pasillo es un espacio estratégico de ida y vuelta en la circulación, articulación y distribución de saberes, afuera y adentro del aula, la cárcel y los museos. Su forma angosta y alargada activa como un remolino el despliegue de un proceso de transformación subjetiva a lo largo de su recorrido”, señala el texto institucional. En efecto, Galería Pasillo es un proyecto que apunta a vincular el interior y el exterior, el arte producido por los estudiantes y por artistas consagrados: en 2023 se mostraron allí los facsímiles de afiches de Ricardo Carpani, exposición curada por el investigador Ignacio Soneira; en 2024, exposiciones de **Belleza y Felicidad Fiorito**, co-organizada junto con el Museo Nacional del Grabado, y del artista —también artivista— Hugo Vidal.

Pero hay mucho más: de los talleres de música, de lectura, de teatro que se desarrollan en el marco de CUSAM han surgido talentos de músicos y actores que trascendieron incluso las fronteras nacionales. Ellos a su vez siguen involucrados con ese ámbito que les dio la posibilidad de convertirse en artistas de referencia, y ofrecen recitales y talleres, llevan adelante bibliotecas populares y brindan su ejemplo y su compromiso a las generaciones actuales y futuras. Son los casos de Waldemar Cubilla, director de la Biblioteca Popular La Carcova, y de Ariel “Patón” Argüello, el cantante principal del grupo **Rimas de alto calibre** formado en la unidad penitenciaria hace más de quince años y que continúa sosteniendo sus actividades tanto educativas como artísticas.⁹

Migrantes en Reconquista

Teresa Pérez, docente de la Escuela Secundaria Técnica UNSAM, educadora popular en el Área Reconquista hace 18 años y articuladora territorial del proyecto **Migrantes en Reconquista**, es una de las caras visibles e impulsora de esta propuesta. A ella se suma la investigadora Natalia Gavazzo como directora del proyecto con sede académica en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES) de la UNSAM. La iniciativa tiene una importante dimensión internacional, con apoyo y financiamiento del Centro Interna-

9. https://www.clarin.com/zonales/san-martin/rimas-alto-calibre-unsam-miss-bolivia-andrea-prodan-unidad-penitenciaria-san-martin-lautaro-merzari-jose-lavallen-alejo-ferrero-sergio-dawi_O_B1eeueObe-X.html

10. Jane Darke, “La ciudad modelada por el varón”, en Chris Booth, Jane Darke y Susan Yeandle (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, 1998, p. 16.



cional de Investigaciones para el Desarrollo (IDRC) con sede central en Canadá. La base del proyecto es el cuidado de los saberes ancestrales que custodian y transmiten a las generaciones siguientes las mujeres, que a su vez procuran cuidar la naturaleza y el medio ambiente depredado por el modelo económico extractivista. Saberes ancestrales que llegan a la cuenca del río Reconquista de la mano de mujeres y familias migrantes desde otras provincias y otras naciones sudamericanas. En los festivales que, desde hace años, celebran **Migrantes** se comparte música y danzas con trajes tradicionales, comidas, juegos, ferias de tejidos, cerámicas y muchas otras producciones artesanales.

En los primeros días de abril de 2024, se llevó adelante en el campus universitario un importante Encuentro Internacional Migrantes. Junto con una numerosa concurrencia internacional de asistentes y



conferencistas, agrupadas en foros, mesas redondas y actividades de índole más reflexiva y académica, también hubo eventos artísticos en los que participaron muchos de los espacios y personas aquí referidos: Teresa Pérez acompañó las actividades culturales y propuso ideas para la instalación de las “Venus del Reconquista” en el espacio de la universidad; Florencia Miguel y Diego Tejerina —docentes del CUSAM— presentaron producciones gráficas y cerámicas de “Las Casitas”; la gran bandera xilográfica sobre el Territorio del Reconquista, realizada entre Pérez y el taller La Mancha Liberada, encabezaba la mesa donde conferencistas internacionales presentaron sus puntos de vista sobre distintos territorios de activismos.¹¹

Respecto de la relación entre producción artística, investigación, desarrollo cultural y transferencia social, Teresa Pérez señala que El corazón de esta red tejida desde el territorio existe mucho antes que Migrantes y este proyecto viene a fortalecerlo y a entrelazarlo con la

11. <https://noticias.unsam.edu.ar/2024/04/12/encuentro-internacional-migrantes-una-red-de-saberes-colectivos-donde-nadie-quedo-afuera/>

Universidad. Las compañeras reciben muy bien esta propuesta porque la Universidad es muy querida y es parte de ese territorio desde la Escuela Secundaria Técnica y el CUSAM, que en el proyecto y en la muestra tienen una presencia muy importante. La muestra en sí es una curaduría de algunos trabajos que se hicieron en el marco del proyecto y otros que vienen desarrollando las organizaciones del territorio antes que nosotros llegáramos. Esta muestra expone la potencia política del arte comunitario en el territorio. Hay proyectos de grabado, cerámica, bordado, arpillera, escultura, proyectos audiovisuales, entre otras expresiones artísticas.¹²

Museo Aerosolar Reconquista

Mencionamos por último un proyecto que lleva adelante desde 2018 Carlos Almeida: inspirado en el concepto de la Fundación Aerocene,¹³ el docente impulsó en la UNSAM la creación del proyecto Reconquista/Arte: un gran globo solar construido a partir de bolsas de polietileno que se eleva sólo con el calor del sol, sin quemar combustibles fósiles, helio u otros gases. Los plásticos que se usaron para este proyecto fueron recuperados gracias a un gran trabajo colectivo. Más de doscientas personas de la comunidad del área Reconquista y la UNSAM participaron para realizarlo.¹⁴

La primera vez que se elevó al aire libre fue en noviembre de 2019, en el marco del Primer Congreso Internacional de Arte y



12. <https://noticias.unsam.edu.ar/2022/03/15/teresa-perez-festimigrantes-expone-la-potencia-politica-del-area-reconquista/>

13. Tal como se presenta en su página web, <https://aerocene.org>: “Como movimiento por la justicia ecosocial, a la deriva en el aire, flotando libre de combustibles fósiles, litio o hidrógeno, Aerocene nos lleva hacia una nueva alianza ética con la Tierra y su(s) red(es) cósmica(s) de vida. Arraigado en un activismo más lento y una interdependencia dependiente del clima, Aerocene se erige como una plataforma para la justicia climática, una transición energética ecosocial, los derechos humanos y más que humanos y modos alternativos de conocer y sentir. Nuestro trabajo conecta más allá de disciplinas y fronteras, tomando forma a través de su aplicación al arte, la tecnología, la justicia y la educación. Desde 2007, Aerocene ha crecido en paralelo con el Museo Aero Solar, y se estableció formalmente como fundación en 2015. Durante este viaje, Aerocene se ha activado a través de talleres, festivales y exposiciones internacionales; a través de la creación de herramientas de código abierto ‘Do-it-Together’; en las pruebas y el vuelo de esculturas en aerosol y su movilización dentro de la performance y la protesta; por una comunidad interdisciplinaria, activa en 126 ciudades, 43 países y 6 continentes”.

14. <https://aerocene.org/museo-aerosolar-reconquista-spa/>

Ciencia: Los Cielos, organizado por el entonces Instituto de Arte Mauricio Kagel de la UNSAM, a continuación de la conferencia inaugural que estuvo a cargo de José Emilio Burucúa. El Museo Aero Solar Reconquista se presentó luego en muchos ámbitos del territorio de San Martín, y en 2021 fue presentado por el Studio Tomás Saraceno en una de las exposiciones internacionales más importantes del mundo: la Bienal de Arquitectura de Venecia. El caso del Museo Aerosolar de Reconquista constituye un destacado ejemplo de la capacidad de los artivismos para derribar fronteras, prejuicios y destinos en apariencia inamovibles a lo largo del tiempo y el espacio.

Territorios dinámicos

Al momento de la escritura de este texto, se llevaba a cabo en la Galería Pasillo del CUSAM la inauguración de la exposición “Orgullo cartonex”, realizada por Mayra Giménez, Gisela Rivas y Julia Díaz, integrantes del colectivo **Belleza y Felicidad Fiorito**; la muestra se propone contar historias de habitantes del barrio de Villa Fiorito (partido de Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires), narrando en palabras e imágenes sus vivencias como recolectoras del cartón. La muestra —que incluye cerámicas, fotografías, arte textil, fanzines y dibujos— había sido producida



por el Museo Nacional del Grabado y expuesta en esa institución en 2022; al año siguiente, una versión ampliada de la muestra fue trasladada desde el museo a la villa y presentada en el espacio de la agrupación, con coordinación de Bruno Basile, Magui Testoni y Fernanda Laguna.

En esta nueva ocasión, en 2024, las integrantes de la agrupación de Villa Fiorito, junto a Fernanda Laguna, compartieron en el espacio del CUSAM experiencias, obras, textos y repostería con inte-

grantes de la Cooperativa Bella Flor de San Martín, con estudiantes y docentes del CUSAM, con autoridades e integrantes de museos y espacios académicos. La lectura de poemas que contenían una dura y bella síntesis de experiencia y literatura reverberó en cada persona asistente al encuentro. Personas, espacios e instituciones sostuvieron un encuentro potente, íntimo y a la vez de una proyección impredecible en sus alcances y futuros. Belleza y felicidad en CUSAM, Villa Fiorito en San Martín: este encuentro resulta un buen ejemplo de cómo los artivismos pueden construir o fortalecer territorios culturales dinámicos y potentes en su vinculación y expansión.

Bibliografía:

- ARES, Pablo y Julia RISLER, *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de la creación colaborativa*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.
- CANUTO, María Dolores, *La Venus del Reconquista: una escultura como objeto de poder y símbolo de identidad en el Área Reconquista*, tesis de Maestría en Historia del arte argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, 2023, inédita.
- DE LA PUENTE, Maximiliano, "Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos", *América* [En línea], 55 | 2022, subido: 1º de enero de 2022; acceso 14 de abril de 2024. <http://journals.openedition.org/america/5431> ; DOI:<https://doi.org/10.4000/america.5431>
- DOLINKO, Silvia y Cristina BLANCO, *Transformación. La gráfica en desborde*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2021.
- LONGONI, Ana, "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década", *Poéticas Contemporáneas*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.
- MALOSETTI COSTA, Laura, "Ernesto de la Cárcova, viejas y nuevas utopías", en *TEMAS de la Academia Nacional de Bellas Artes. El retorno a la utopía en el arte contemporáneo*, Buenos Aires, ANBA, 2018, pp. 19-28.
- VERZERO, Lorena y Ramiro MANDUCA, "Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: temas, lenguajes y dilemas", en *Revista Encuentros Latinoamericanos, segunda época*, vol. 3, n° 2, 2019 <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/472/411>.

Silvia DOLINKO. Historiadora del arte especializada en arte latinoamericano (S XX-XXI), con énfasis en gráfica, grabado e imagen impresa. Doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires y es investigadora del CONICET con radicación en el Centro de Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM/Conicet). Directora y docente de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM) y Secretaria de Investigación de la Escuela de Arte y Patrimonio de la misma casa de estudios. Entre sus libros se destaca *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Ha sido co-editora de *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Chile y Argentina* y *Travesías de la imagen. Historias del arte argentino*. Entre sus trabajos recientes se encuentra el capítulo “Acciones colectivas en la expansión de la gráfica argentina”, en el tomo XIII de la *Historia general del arte en la Argentina* de la Academia Nacional de Bellas Artes. Curó exposiciones en distintas instituciones culturales de Argentina, Chile y México. Ha sido profesora invitada y jurado de tesis en universidades nacionales y del exterior. Es miembro del Comité Académico del Doctorado en Historia UNSAM y Secretaria del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Laura MALOSETTI COSTA. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Superior del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET) y Profesora regular de Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XIX (Escuela IDAES-UNSAM). Decana de la Escuela de Arte y Patrimonio – UNSAM desde marzo de 2021. Ha sido profesora regular de Teoría e Historiografía de las Artes Visuales y de Historia de las Artes Plásticas del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y dirigió la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la UNSAM. Ha recibido numerosas becas y subsidios y es investigadora visitante en universidades de Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania, México, Brasil y Uruguay, entre otros. Es autora de numerosos artículos y varios libros sobre arte argentino y latinoamericano, y curadora de exposiciones en museos nacionales e internacionales. Entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. (Buenos Aires, FCE, 2001, reedición corregida y aumentada en 2021), *Retratos Públicos, Pintura y fotografía en la construcción de Imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX* (Buenos Aires, FCE, 2022), *Eduardo Sívori, artista moderno entre París y Buenos Aires* (MNBA Buenos Aires, 2023-24) en colaboración con Carolina Vanegas. Fue jurado del concurso para el envío argentino a la 58ª Exposición Bienal de Venecia en 2019 y Co-curadora con Pablo Uribe, de *Persona* (Gerardo Goldwasser), envío uruguayo a la 59ª Bienal de Venecia, en 2022.

DE CÓMO LO PERSONAL ES POLÍTICO

GRACIELA TAQUINI

Dedicado a Verónica Chávez, activista jujeña.

RESUMEN

Este artículo aborda la actividad llevada a cabo por cinco grupos emblemáticos del artivismo: **Taller flotante**, **Expediciones a Puerto Piojo**, **Construcción del Archivo de la Memoria Popular de la Villa 20 (CAMPV20)**, **Proyectorazo** y **La lengua en la calle**. El objetivo es analizar sus acciones y propuestas en tanto grupos, no como individuos, desde el punto de vista de la historia de las operaciones y recursos de un arte contemporáneo que se compromete con el cambio social. El trabajo está dedicado a Verónica Chávez, activista jujeña que lucha en contra de los efectos nocivos en el agua causados por la extracción del litio, pero los cinco grupos elegidos son cercanos a mí, están integrados por personas de mi amistad y mi confianza.

Resulta muy oportuna esta elección del tópico **artivismo**, especialmente con el actual contexto histórico de telón de fondo. En el siglo XXI, valores fundamentales de Occidente, como humanismo, democracia, verdad, entre otros muchos, se hallan en jaque o desestabilización. Son su caldo de cultivo las crisis planetarias ambientales, sociales, geopolíticas de nuestra era, el Tecnoceno, en el cual, mediante la puesta en marcha de tecnologías de alta complejidad y altísimo riesgo, se expone a la extinción no solo a las poblaciones de hoy, sino a las nuevas generaciones, de nuestra especie y de otras en los próximos milenios. La Argentina es el doloroso escenario de un prolongado deterioro político-económico-social que se agrava cada día, a lo que se suma un presente materialista, individualista, deshumanizado y negacionista.

Como artista he incursionado frecuentemente en temáticas de derechos humanos y feminismos.¹ Desde mi experiencia docente,² crítica³ y curatorial he tratado de no consagrar lo consagrado, eligiendo, muchas



Verónica Chávez

veces, recorridos en lo que llamo los Deltas de Arte, fuera de ciertos cánones hegemónicos. Influyó en mi formación temprana el acercamiento a la filmografía de Jorge Preloran,⁴ quien dio voz a los sin voz.

Me motiva entonces esta convocatoria en torno al artivismo, definido como un neologismo que surge de la unión de “arte” y “activismo”. Si bien cuenta con antecedentes en el siglo XX (y antes también), es una corriente en auge en el siglo XXI. Individuos o grupos de artistas se comprometen y producen pensamientos y acciones di-

1. Graciela Taquini, “A propósito de Legado.ar”, en *Legado.ar*, pp. 9-53, Buenos Aires. <https://www.legado.ar/libro-legado/>

2. De 1976 a 1979 enseñé Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Lola Mora” en Lugano 1 y 2, y en la Escuela de Arte de Luján.

3. Graciela Taquini y Pablo Orlando, “Todo espectador es un cobarde y un traidor”, presentación del compilado *Arte y Política en los 60*, Palais de Glace, curador Alberto Giudici, 2002.

4. Graciela Taquini, *Jorge Preloran*, Directores de cine argentino, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994; y “Jorge Preloran Memoria y omisiones”, en Gerardo Yoel (comp.), *Imágenes, Política y Memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas ediciones, 2002.

rectas con propósitos éticos, por medio de la potencia transformadora del arte de su época, enfrentando coyunturas, conflictos y carencias socio-políticas y culturales.

Corpus

Para esta investigación he seleccionado colectivos muy diversos, activos a partir de la segunda década del siglo XXI, que no han sido demasiado tratados por la historiografía contemporánea. En cada uno, tengo una relación directa con alguno de sus miembros, con quienes comparto mutuos intereses artísticos, curatoriales y humanos, y quienes me brindaron su testimonio desde el afecto. Además, hace años me he involucrado con la obra de artistas comprometidos, como Andrea Fasani⁵ y Luis Pazos, cuya vida y obra estuvo signada por la poesía visual y la militancia.⁶ Con Pazos tuvimos un intercambio a través del proyecto Atlas de Beatriz Catani en plena pandemia. Sin embargo, para esta indagación he priorizado propuestas grupales. Ante la ausencia de sentido de nuestra cultura, justamente, Jean-Luc Nancy subraya una ontología del nosotros, en la que la búsqueda de identidad relacionada con la subjetividad no es algo cerrado en sí mismo, sino dinámico y abierto a la otredad.⁷

Me propongo enfocar el tema desde un encuadre curatorial dirigido a analizar el uso y selección de operaciones específicas del arte contemporáneo que han instrumentado estos colectivos, sus prácticas artísticas, formatos y dispositivos. Me interesa destacar especialmente en ellos la fuerte pregnancia del lenguaje audiovisual y de las artes mediales, y el papel del arte de acción: lo performático. Durante siglos la creación artística se basó en la representación del mundo. Con el arte de acción, nacido en las vanguardias del siglo XX, se pone el acento en la pura presentación, trazando un giro copernicano del objeto al sujeto. El gesto se convierte en metáfora, en una inversión conceptual, tal como dar vuelta un mingitorio o el mapa de América. A propósito, es recomendable la lectura de Jacques Rancière, quien

con sus reflexiones interpela la idea de obra de arte como creación de exclusivos objetos/mercancías.⁸ En el caso del artivismo implica consecuencias intangibles, desmaterializadas, no mensurables, lo cual corroe tanto la autonomía impoluta del arte como la idea del artista solitario genio creador.

Con esta premisa, se podrían releer, a partir del artivismo, las Rondas de la Madres, quienes desde 1977 se reúnen cada jueves a las 15:30h. Compartir las es un hecho conmovedor, más aún con la posibilidad de caminar junto a ellas. Los registros fotográficos o cinematográficos, a lo largo del tiempo, ofrecen inéditas perspectivas y puntos de vista que despliegan múltiples geometrías, amplían sentidos ideológicos y poéticos, que fueron madurados en el tiempo aunque estaban vigentes desde el principio. La Plaza de Mayo es su espacio público, pleno de capas significativas, no sólo como escenario connotado por el peso de siglos de historia argentina, sino por el marco urbanístico de arquitecturas y monumentos emblemáticos. Las Madres giran alrededor de la Pirámide de Mayo que, como una flecha, apunta al firmamento. Llevan en sus cabezas los característicos pañuelos blancos, que también están dibujados en el piso como íconos reconocibles. Toda idea de luto se desvanece, las madres no están nunca solas. Un acto contra la represión del Estado se convierte en rito compartido. Se transmuta en metáfora de un tiempo circular: la constante batalla por los derechos humanos. Todo grita, en silencio, la consigna APARICIÓN CON VIDA. No hay autoría individual, es una coreografía fraternal eterna.

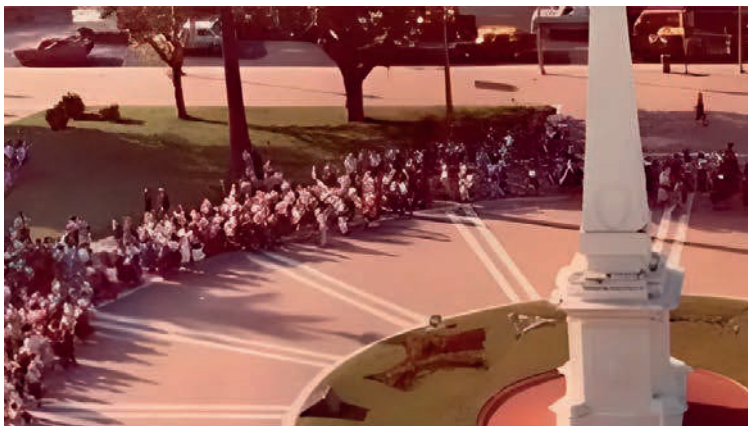
El artivismo propondría algo así como un “vivo dito” reactualizado, es decir una acción que a través de señalamientos convierte objetos, personas o situaciones de la vida cotidiana en obra de arte. Un llamado de atención no solo sobre la existencia de un hecho estético, sino una revelación de sucesos vivos y actuales. Las mediaciones artísticas ya no son sólo una señalización, se asemejan a una lupa que magnifica y destaca lo que sucede. Susan Buck-Morss analiza la “anestésica” o el empobrecimiento de la percepción contemporánea en su relación con la idea benjaminiana de *shock*. En la actualidad, el exceso de ruido y desinformación que produce la post verdad de las redes contamina la realidad. El artivismo contribuye a abrir los ojos y la mente, para crear un estado de alerta que supera todo alejamiento. “En esta situación de «crisis en la percepción», ya no se

5. Graciela Taquini y Valeria González, “Texto y Contexto, conversaciones entre a propósito de Granada”, en revista *Artes y Leioles*, n° 6, Lisboa, 2008; Graciela Taquini, “Los apuntes del silencio”, en revista *Gazpacho* n° 5, Buenos Aires, CCBA, 2010; Graciela Taquini, “Granada”, video monocal, 2005. <https://vimeo.com/548578069>; Ricardo Pons, “Making OFF Granada”, video monocal. 2021. <https://vimeo.com/896018515>

6. Beatriz Catani, “Proyecto Atlas”, 2022. https://youtu.be/lGm_anEF18s

7. Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1993.

8. Jacques Rancière, *El Destino de las Imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, pp. 36-50.



Ronda Plaza de Mayo.

trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la «perceptibilidad».⁹ Como ha sucedido desde la modernidad, el sistema del arte en general está detentado por contradictorios poderes económicos y financieros. En el artivismo nada se compra ni se vende. El ejercicio artístico como profesión, lucro, poder o prestigio se revierte hacia micro utopías de trabajo comunitario que buscan visibilizar carencias e injusticias para poder revertir algo. Los estudios sociológicos y antropológicos y el aporte de la microhistoria, una rama de la historia reciente que enfoca acontecimientos, personajes u otros fenómenos del pasado que no han sido considerados por la historia oficial, ponen luz a relatos transversales y polifónicos, a nuevos actores y nuevos vínculos. Este resguardo ante el olvido restaura historias que merecen y deben recuperarse. Cada vida importa.

Los proyectos

Como ya adelanté, he seleccionado cinco proyectos artivistas desde una mirada curatorial. Por un lado, tres colectivos vinculados a geografías específicas, que se desarrollan en períodos de mediana o larga duración, como **Taller Flotante**, ubicado en la provincia de Entre Ríos, las **Expediciones a Puerto Piojo** de Dock Sud en Avellan-

da, y **Construcción del Archivo de la Memoria Popular de la Villa 20 (CAMPV20)** en la ciudad de Buenos Aires. Por el otro, **Proyectorazo** y **La lengua en la calle** son propuestas muy elaboradas pero de acción directa, vinculadas a situaciones puntuales, que tienen lugar en el espacio público y se expanden a través de las redes. En todos y cada uno de ellos hay participación activa de artistas, cuentan con presentaciones en la web donde se enumeran algunas operaciones, los lenguajes o las prácticas contemporáneas que los caracterizan sin agotar ninguna clasificación, e incluyen información e imágenes que amplían y enriquecen la interpretación de sus perfiles.

Respecto de la conformación humana de estos grupos, Taller Flotante de Victoria, en Entre Ríos, es llevado adelante por un grupo de mujeres profesionales del arte y la arquitectura que nacieron o viven y trabajan allí, y que convocan a colaboradores en distintas ocasiones. Puerto Piojo reúne artistas, curadores y docentes de arte, y el Archivo de la Memoria Popular de Villa 20 llega de la mano de jóvenes artistas comprometidos con la producción y gestión del arte. Proyectorazo y La lengua en la calle nacen a partir de acontecimientos políticos y sociales y de los movimientos feministas de los últimos años, y se expresan por medio de acciones efímeras de artistas de distintas generaciones.

Artivismos situados, arte en territorio

La idea de territorio responde a la noción de un espacio simbólico, personal y a la vez colectivo, cultural e histórico, punto de partida y de llegada, en el cual el arte se piensa a través de ámbitos y estados físicos y emocionales tan profundos como lo cercano, lo propio, la identidad. Incluye la existencia de puntos de vista y experiencias paralelas comunes, destinadas a la convivencia, el entenderse y sentirse parte para concebir potenciales y posibles alternativas.

La ciudad de Victoria está ubicada en el Delta medio del río Paraná en Entre Ríos. Su ejido incluye 432.500 hectáreas que integran la Reserva de Usos Múltiples Humedales e Islas. Hay once escuelas de las cuales cuatro son flotantes, y cuenta con una sola dependencia de salud que no alcanza a atender las necesidades de la población. En la década de 1990, durante el menemismo, se construyó el canal camino y una hidrovía, en el marco de la instauración del proyecto socio/político/económico del Mercosur, lo cual significó un antes y un después en la región. La ruta tiene hoy once puentes que atraviesan las islas y que aceleran la comunicación entre Victoria, de cuarenta

9. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 190.



Taller Flotante: Proyecto “Carpa Islera” (Victoria, Entre Ríos). Arte relacional, talleres, clínicas, diálogos, grupos de reflexión y acción, docencia, gestión.

mil habitantes, y Rosario, una ciudad poblada por más de un millón de personas. El paisaje entre ambas localidades tiene deltas, arroyos, riachos internos. Y ese plan, pensado en escritorios, produjo un gran impacto: una puesta en crisis de todas las actividades que se hacían en el agua, tanto en términos económicos como de comunicación social y de sostenimiento de un modo de vida.

El aislamiento fue una de las consecuencias. Los colectivos no paraban y esto afectó el traslado de los habitantes. Además, desaparecieron tanto las lanchas de pasajeros como la lancha almacén. Las comunidades de las islas en su mayoría tuvieron que emigrar, y no pudieron adaptarse a las formas urbanas. Dice Diana Campos, una de las fundadoras del proyecto:

tratamos de reconstruir los imaginarios de esas islas, desde los derechos de las mujeres al río, hegemonizado por el dominio masculino, con solo algo tan simple como encontrarse, dialogar, acordar, investigar, activar emprendimientos, desde las arcillas, la educación en islas, el aprendizaje del manejo de las lanchas y apropiarse de sus costas.

En 2012, Diana Campos, docente de arte oriunda de Victoria, se unió a Soledad Ferrería, una arquitecta, paisajista y urbanista de Buenos Aires emigrada allí en 2004 y comprometida con su entorno. Soledad había creado la plataforma de proyectos Taller Flotante, y en 2013, juntas, planificaron recorridos por las escuelas de las islas

para generar actividades con la ayuda de diferentes colaboradores de diversos oficios e inquietudes. Pernoctaban en una carpa donde soportaron las inclemencias del tiempo, la humedad, los mosquitos. Así se desarrolló la itinerancia del proyecto Carpa Islera, donde se quedaban durante varios días realizando encuentros con familias, trabajadores, maestras y alumnos. Se trabajó colectivamente en la comprensión de las consecuencias que produjo este enlace vial respecto de lo había sido antes, junto con el miedo o los deseos de este cambio, y la idea de asumir un progreso que nunca llegó. Como parte del Taller Flotante, desde el proyecto Carpa Islera, Diana y Soledad registraron, revisaron, dialogaron y finalmente soltaron, para que todo continuara, decantara, y que fuera la misma comunidad isleña la que siguiera organizando el cambio.

A partir de esta labor conjunta se generaron alrededor de quince proyectos. Aparecieron instituciones colaborativas, se activaron proyectos en escuelas isleñas y surgieron líderes femeninas en el territorio. Se tomó conciencia de las necesidades urgentes para y con la comunidad, y se trabajó en la implementación de internet satelital para contribuir a la conectividad, tan esencial para la vida social, económica y educativa de las islas. Sin paternalismo, se activaron proyectos que despertaron vocaciones en instituciones, en maestros en escuelas, a partir del arte y del cuestionamiento de prácticas hegemónicas.

En ese ida y vuelta, en esa circulación, el territorio se redescubre, se respeta y atesora entre todas y todos. El artivismo en Victoria tiene entre sus fundamentos la visibilización del paisaje y de las experiencias locales de quienes lo practican.

El bagaje de Taller Flotante, desde su proyecto Carpa Islera, se alimenta de la conciencia afectiva del territorio donde se vive y se trabaja. En sus nuevos emprendimientos, Diana Campos lleva adelante Charlas de Barro junto a Gabriela Larrañaga, donde por medio de formatos artísticos se proponen encuentros, conversaciones y escuchas que permiten hacer y deshacer, repensar y reflexionar acciones, actividades y obras. Privilegiar procesos, recorridos, gestos. Hacer y pensar. Empoderar.

Un grupo vinculado a la Oficina Proyectista, conformado por Carolina Andreetti, Pablo Caracuel, Juliana Ceci, Sonia Neuburger y Carlos Gradín, realizó en 2014, en el Espacio Contemporáneo de Proa, un proyecto artístico con una serie de intervenciones espaciales y performáticas para redescubrir y revitalizar el lugar que ocupa el



Expediciones a Puerto Piojo (AMBA). Investigación de campo, creación de archivos, arte relacional, recorridos *in situ*, recorridos virtuales, performances, coleccionismo, conservación, gerenciamiento, visitas guiadas, mapeos, difusión en redes, intercambios y testimonios de población local, difusión pública, relaciones institucionales.

Riachuelo en la geografía de los vecinos de esta zona ribereña que conforma la Boca, Isla Maciel, el Polo Petroquímico, Villa Tranquila, Villa Inflamable.

Así nacieron las Expediciones al mítico Puerto Piojo, la playa ubicada en Dock Sud, que fue cerrada en 1976. El proyecto artístico se continuó en sucesivas expediciones, virtuales y territoriales, donde se recopilaban materiales diversos: objetos, documentos, ficciones, imaginarios, testimonios, atesorando un archivo vivo superador de la nostalgia. Con la interacción de sus habitantes, instituciones, visitantes y funcionarios, el colectivo profundizó la construcción social de ese espacio-tiempo con el propósito de experimentar maneras de habitar y compartir un territorio, indagar cómo se lo va construyendo desde tiempos pasados, presentes y futuros; y qué peligros, conflictos e injusticias los acechan.

Los integrantes del colectivo descubren y hacen descubrir a habitantes locales y a visitantes un inédito punto de vista de Buenos Aires, una ciudad de espaldas al río producto de la codicia inmobiliaria y el desprecio al hábitat. Derroteros en bote entre canales pueden hacer visible el peso de Puerto Madero, una Manhattan menemista. Las historias de vida locales revelan paraísos perdidos, aunque ahora recuperados. Recorridos y caminatas producidas por estos paseos originales son encuentros de naufragios y salvaciones, no *tour*s de con-



Archivo de la Memoria Popular Villa 20 (Lugano - CABA). Arte relacional, creación de archivos, video comunitario, intercambios de memorias con locales, instituciones, activaciones, participación en celebraciones, producción de talleres, recreaciones performáticas del archivo fotográfico, instalaciones, mapeos, muestras, exhibición del archivo, subsidios.

sumo. En esta sucesión de expediciones, donde persiste la conciencia sobre la crisis ambiental y la contaminación, se suscitan sutilmente intercambios afectivos y poéticos.

Este proyecto, de una sustentable continuidad y fundamento, que une lo artístico y lo social, se concretó en el 2018 a través del intercambio de un equipo de activos jóvenes universitarios dedicados al cine y la fotografía, y con gran experiencia en trabajos en el campo popular, la docencia, la curaduría y la gestión. Lo integran Ariel Nahón, Damary Peña Semo, Daniel Edwin Alva Torres, David Burin, Emiliano Benítez, Julieta Fradkin, Johanna Benítez, Laura Arévalos, Marisa Llanos Cruz, Maxi Cortés, Oscar Mejía, Pablo Matías Herrera, Ricardo Coronel, Roberto Russo Díaz, Silvia Márquez, Sol Bolloqui, Yaela Gottlieb, Zoe Durruti. El barrio donde actúa el colectivo es muy grande, en él viven más de treinta mil personas de amplio espectro multicultural de Argentina y Latinoamérica, que se fueron asentando desde los años cuarenta. A pesar del tiempo transcurrido, nunca se terminaron de resolver muchos de los problemas endémicos del barrio, como la falta de conexión a la red de suministro de agua potable y de cloacas, cuya consecuencia es la contaminación de las napas. Los cambios políticos y los funcionarios de turno hacen que todo tenga que comenzar desde cero, y que los vecinos queden sin referentes en total orfandad.

El punto de partida del colectivo fue reforzar los vínculos de pertenencia en una identidad territorial y comunitaria. Así nacieron las Mesas de Memoria Compartida, encuentros entre vecinas y vecinos que intercambiaban relatos del barrio, fotos, documentos, recuerdos, objetos que guardaban como archivos personales. En estas Mesas de Memoria tuvieron la idea de armar con una TV un circuito cerrado de televisión, que permitió compartir la experiencia, mirando al mismo tiempo. Al colectivizar las experiencias se despertaban nuevas memorias en los otros, se armaba una historia común, más allá de lo individual o anecdótico. La tecnología se puso al servicio de la emoción. Así creció el Archivo de la Memoria Popular, que en este momento tiene sede propia en la casa de un vecino, y sentó las bases de un Taller de Cine Comunitario y Memoria. También se implementó un Taller de Mapeo Colectivo que permitió incluir, además del valor comunicacional y estético, una identidad gráfica que los hacía autorreferenciales. Otro dispositivo de difusión del proyecto consistió en armar un puestito en la Feria popular de Lugano, los sábados y los domingos.

Esta transferencia gradual de prácticas que no son propias del barrio —talleres audiovisuales, formación de archivos, utilización de

formatos y lenguajes artísticos contemporáneos— se comparten para que los habitantes construyan su propia historia y la de su espacio, sin que se les imponga nada. Entonces, la voz de los que no tenían voz aparece en una nueva instancia junto con el relato de la academia, de historiadores, sociólogos, antropólogos, entre otros. Se pudo hacer la página web en 2020 con todo ese material socializado en los encuentros, y sus imágenes devinieron en íconos de su propia identidad. Desde 2021 se implementó una pequeña muestra permanente en una escuela del barrio. Todo lo que se hace vuelve al barrio. Existe un total respeto por las decisiones locales, nada se impone, sino que es decidido por la gente de Villa 20. La memoria está hecha de fragmentos, fotos, videos, testimonios, dibujos, objetos, cartas, documentos y certificados. También de casas que se construyeron, ventanas, calles, espacios comunes y modos de organizarse.

La continuidad en el tiempo de esta actividad se ha logrado gracias a la dedicación, a los objetivos claros y concretos de sus impulsores, y al intercambio sostenido a través de la interacción horizontal y cariñosa con la comunidad y sus líderes naturales. Vocación docente, obtención de recursos y un despliegue de producción y herramientas, sobre la base de un archivo creado, atesorado por los locales.

Todos estos encuentros humanos, tanto en Entre Ríos como en el barrio de CABA o en las expediciones a Puerto Piojo, tienen sus raíces en la “estética relacional”,¹⁰ en la medida en que sus prácticas se trasvasan como canales de crecimiento mutuo, ausentes de paternalismos, que conducen a procesos humanos dinámicos y de efecto residual.

Es notable, en la mayoría de estos colectivos, la fuerte presencia de mujeres y disidencias, artistas, docentes, activistas, atravesadas históricamente por las luchas feministas y las conquistas por la equidad de género, con la potente influencia de “Ni una menos”. Culturalmente, las mujeres ejercen y han ejercido un importante desempeño como **guardianas de la memoria**, del cuidado del agua y la tierra, custodias de saberes sobre sanación y sobre la continuidad de la vida.

Artivismos de Necesidad y Urgencia

Los casos de artivismo territorial son actividades de mediana o larga duración, pero existen otros artivismos que se desarrollan en el espacio

10. Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.



Proyectorazo. Comunidad virtual anónima, Argentina y global. Intervenciones urbanas mediales, nocturnas, en tiempo real, simultaneidad en simultaneidad. Arte colaborativo, conceptual y político. Activismo. Diseñar, proyectar, registrar, viralizar.

público durante efemérides, movilizaciones, celebraciones a modo de denuncias y acompañamiento a planes de lucha, en los que grupos de artistas organizados realizan acciones artístico-políticas efímeras.

El Proyectorazo, cuyo nombre evoca al Cacerolazo (protestas espontáneas ante la crisis del 2001), se define como un grupo de proyecciones colectivas surgidas en 2017 con motivo de las protestas por el caso de Santiago Maldonado, que tiene como antecedente artístico acciones callejeras del colectivo Artificio.

Durante las acciones del Proyectorazo, en fechas emblemáticas o ante circunstancias puntuales, activistas, artistas multimediales en línea, realizan proyecciones simultáneas de noche, en tiempo real, en la vía pública. Intervienen monumentos, edificios, medianeras, paredes de espacios urbanos de carácter nacional e internacional, y de esta manera crean un efecto multiplicador de reclamos y consignas. El mensaje transmitido es uno solo y ha sido consensuado en forma y contenido entre colectivos aliados en red. En bancos de imágenes abiertos, que se comparten, se eligen conjuntamente cada diseño y animación, cada consigna y recursos gráficos y poéticos. A veces se trata de romper estereotipos, crear imágenes nuevas, otras veces, de sostener las clásicas, depende de los tiempos y de la articulación general de cada acción. Se cuenta con apoyos de quienes disponen del

hardware y el *software*, códigos libres, proyectores, computadoras, redes, todo lo necesario para que desde su intimidad y anonimato proyecten e irrumpen en el exterior. Si para Dziga Vertov la cámara era un arma, en este caso el activista es un francotirador que dispara imágenes y textos que se contagian y se multiplican por todos lados. Arte participativo, graffiti digital efímero, emergente, urgente, riesgoso, evanescente, difícil de registrar en vivo, a la vez efecista y espectacular. En una plataforma común se conservan los registros colectivos de sus imágenes de Instagram de todo el mundo. La acción se recupera en la viralización a través de internet y los blancos se multiplican en incontables pantallas. Al habitual mensaje de la publicidad o el consumo se le enfrenta la señalética expandida del compromiso social, la cohesión, la solidaridad y creatividad del arte. Su eficacia como estrategia estética y comunicacional en tiempo real es producto del anonimato y el colectivismo. Su valor performativo y formal radica en el asombro y la sorpresa. Su riqueza es la amplitud de su llegada y su virtud la capacidad de iluminación real y conceptual.

Este proyecto grupal surge a partir de la militancia de artistas con el objetivo de cruzar prácticas artísticas, política y feminismos. Cons-



La lengua en la calle. Arte conceptual, performances, video, serigrafía, arte correo, activismo, feminismo, poesía visual.

tituido en plena pandemia en 2020 por artistas visuales y audiovisuales de amplia trayectoria y presencia en la escena artística local, lo integran Laura Bilbao, Toia Bonino, Lina Boselli, Luján Funes, Bárbara Kaplan, Julia Masverná. Su nombre alude al deseo de sacarle la lengua al patriarcado, a la explotación de clase, al racismo y a todas las violencias. Se reúnen con regularidad desde entonces para realizar acciones artivistas puntuales en manifestaciones. Otras veces hacen acciones puntuales, dirigidas a sectores específicos concretos, como por ejemplo jueces, legisladores, estudiantes. La realización de sus acciones posee una carga estética y creativa producto del intercambio transdisciplinar. Las integrantes practican las poéticas del arte conceptual redactando y diseñando consignas propias que intercambian colectivamente y que, a veces, como cadáveres exquisitos, son anagramas de sus propios archivos internos. Sus textos se imprimen en espacios públicos, por ejemplo la espectacular intervención en las escalinatas de la Facultad de Derecho en 2022 o los textos en la senda peatonal frente al Congreso Nacional contra la Ley Bases en 2024. Lo performativo aparece en el armado de coreografías o en sus propias caminatas, también en la creación de frases donde recombinan lúdicamente sus serigrafías para lograr sentidos nuevos, sin perder de vista la perspectiva de género, la complicidad y el goce creativo.

Quienes participan del colectivo definen que la decisión de trabajar en el espacio público implica una propuesta de diálogo. La calle se apropia de los textos con los que, a mayor o menor escala, buscan visibilizar ideas. En ocasiones la intervención sobre los textos los desaniman, pero en otras, pone a bailar a las palabras, o las ubica en un registro que no habían imaginado. En esos momentos, la acción forma parte de un espacio común, donde se construye una percepción compartida de la situación y se logra cuestionar la visión impuesta desde las esferas y retóricas del poder. La calle es su lugar de encuentro.

Mientras tanto

Las y los activistas sobre los que trabajo en este artículo son artistas de formaciones diversas, distintas generaciones y orígenes. Su trabajo es ideológico-artístico, no partidario. En sus estrategias y propósitos se equilibran lo ético y lo estético. Su quehacer requiere coraje, planificación, creatividad, consenso, integración. Su poética responde a un sentido vital que abarca mucho más que lo puramente expresivo. Sus escenarios son territorios en pugna fuera del control del sistema del arte.

Un elemento particular que se relaciona con estas prácticas artísticas es que su ejercicio implica sacrificios y a veces grandes riesgos. Por ese motivo, con frecuencia prefieren mantenerse en el anonimato. Sus actores se ven forzados a poner el cuerpo en una militancia silenciosa y demandante. Crean y practican el ideal de la potencia transformadora del arte y, al hacerlo, expanden su autoconciencia y las de sus destinatarios, ya sean individuos, grupos o grandes masas anónimas. Durante estos procesos artísticos, todos se modifican. En comunión se comparte la necesidad de lo posible, de lo urgente y necesario, en una dialéctica entre la acción y reacción. En todos se manifiesta un eje constante y presente: el cultivo de la memoria como reservorio de identidad. El compromiso de la labor situada se alimenta de intercambios mutuos que requieren continuidad y periodicidad, y donde el arte es motor y protagonista.

La recepción y consecuencias de estas producciones poseen un efecto multiplicador impredecible, que resiste el paso del tiempo. Estas acciones puntuales tienen el valor de trascender su propia espacialidad y temporalidad. Son recogidas por un cúmulo de destinatarios que las expanden por las redes, miles de usuarios contribuyen no solo a registrarlas, sino a hacerlas llegar al mundo y a la posteridad. El trabajo de artivismo en territorio se abre a infinitas transformaciones éticas y estéticas, tanto para los que lo protagonizan como para cada persona que conoce la experiencia. Todo resignifica y mantiene vivo el deseo de cambio.

En este momento, esta lucha se enfrenta a un presente incierto que tal vez debe replantearse o profundizar estrategias alternativas, como por ejemplo el territorio virtual. El artivismo está enraizado en ciclos históricos profundamente desiguales. En perspectiva, se puede detectar que la desidia y falta de equidad en políticas públicas ha permitido que asentamientos urbanos se levanten sobre terrenos que se inundan, hecho que nunca ha sido reparado en los últimos ochenta años. Con la globalización, planes creados en escritorios bajo una idea de progreso no han tenido estudios de campo para evaluar consecuencias nefastas que perjudican a poblaciones no tenidas en cuenta. Proyectos importados, inconsultos, paternalistas, miserables. Promesas incumplidas o ni siquiera esbozadas. Hoy como nunca aparece como un peligro inminente la amenaza de perder derechos conquistados. Ante esto surge la reacción y acompañamiento de muchos artistas motivados para hacer posible lo que parece imposible.

Del arte rupestre a los ritos fúnebres, la condición humana se ha expresado como impronta para testimoniar la aspiración a la super-

vivencia, a la conservación de la especie, a la trascendencia. Una vez más, ante tanta distopía anunciada, esa función de cambio y transformación está presente y viva.

Bibliografía

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

BUCK-MORSS, Susan, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

CAMPOS, Diana y Gabriela LARRAÑAGA, *Manual para prácticas situadas. Charlas de Barros*, Buenos Aires, Gestionar Futuro, 2024.

CATANI, Beatriz, “Proyecto Atlas”, 2022. https://youtu.be/IGm_anEF18s

COSTA, Flavia, *Tecnoceno*, Buenos Aires, Taurus, 2021.

NANCY, Jean-Luc, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La Marca, 1993.

OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2021 [1° ed. 1993].

OLIVERAS, Elena, *Distopías y microutopías. Prácticas de resistencia en el arte del siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2024.

PONS, Ricardo, “Making OFF Granada”, video monocal. 2021. <https://vimeo.com/896018515>

RANCIÈRE, Jacques, *El Destino de las Imágenes*, Buenos Aires, Prometeo

Libros, 2011 [1° ed. en francés 2003].

TAQUINI, Graciela y Valeria GONZÁLEZ, “Texto y Contexto, conversaciones entre a propósito de Granada”, en revista *Artes y Leoiles*, n° 6, Lisboa, 2008.

TAQUINI, Graciela, “Los apuntes del silencio”, en revista *Gazpacho* n° 5, Buenos Aires, CCBA, 2010.

TAQUINI, Graciela y Pablo ORLANDO, “Todo espectador es un cobarde y un traidor”, presentación del compilado *Arte y Política en los 60*, Palais de Glace, curador Alberto Guidici.

TAQUINI, Graciela, “A propósito de Legado.ar”, en *Legado.ar*, Buenos Aires. <https://www.legado.ar/libro-legado/>

TAQUINI, Graciela, “Granada”, video monocal, 2005. <https://vimeo.com/548578069>

TAQUINI, Graciela, “Jorge Prelorán Memoria y omisiones”, en YOEL, Gerardo (comp.), *Imágenes, Política y Memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas ediciones, 2002.

TAQUINI, Graciela, *Jorge Preloran*, Directores de cine argentino, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

Agradecimientos

A las y los activistas
Marcela Andino
Natalia Rizzo

Graciela TAQUINI. Historiadora, gestora, curadora y artista. Profesora y licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora consulta de la Universidad Maimónides, Escuela de Diseño Multimedial. Fue coordinadora de la Maestría de Curaduría en Artes Visuales, UNTREF. Docente del seminario Curadurías Expandidas, UNTREF. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde 1984 es pionera en el campo del videoarte. Referente del arte contemporáneo y nuevos medios. Produce obra artística desde 1988. En 2011 realizó una muestra antológica de su obra en el Centro Cultural Recoleta, replicada en 2012 en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo. Algunas de sus obras están en colecciones nacionales e internacionales. Trabajó más de treinta años en organismos culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Asesoró al Museo de Bellas Artes y al Palais de Glace en temas de video y nuevos medios. Premios: 2005 Primer Premio Video Brasil, Premio a la Acción Multimedia Asociación Argentina de Críticos de Arte. 2012 Diploma Konex rubro Video Arte. Konex de Platino. 2013 Premio Igualdad Cultural Secretaría de Cultura de la Nación. Gran Premio Adquisición Salón Nacional 2014. Ha escrito textos críticos para catálogos, libros, artículos sobre historia del video y los nuevos medios en diversas publicaciones, incluida la revista *Temas de la Academia*.

ENTRE LA ACCIÓN Y LOS AFECTOS: ACERCA DE LA EFICACIA EN LA OBRA DE RENÉ FRANCISCO Y ANA GALLARDO

GRACIELA SARTI

RESUMEN

Este trabajo asume la tensión que se registra tanto en la crítica como en el ejercicio curatorial, entre dos formas de actividad artística y de la así llamada **eficacia** estética: la que busca resultados concretos frente a una realidad que se vuelve cada vez más acuciante y la que recalca en la obra en tanto que objeto estético, incluida una señalada vuelta sobre la afectividad y lo sensible. Para tal fin, se analizan perspectivas contrapuestas en dos autores canónicos, Jacques Rancière y Lucy Lippard, y se las contrasta en la consideración de las obras **artistas** de dos potentes artistas latinoamericanos, el cubano René Francisco Rodríguez y la argentina Ana Gallardo. En el caso de René Francisco,¹ el objeto del análisis son sus intervenciones en un barrio carenciado de La Habana; en el de Ana Gallardo, su constante trabajo con el deseo en sujetos asilados en instituciones penales o asistenciales, con acento en lo femenino y la ancianidad. En ambos artistas es notable el trabajo con el deseo y las posibilidades de concreción aun en entornos de extrema adversidad. También, su cercanía con algunos aspectos pedagógicos. Este artículo pretende defender la efectividad de tales propuestas, en una doble dimensión: no solo la del cambio en el contexto vital de sujetos concretos, sino también la estética que involucra tanto a estos nuevos protagonistas como a todo contemplador potencial. Se trataría de propuestas que concilian con suma eficacia esferas que en otros ámbitos aparecen contrapuestas.

Introducción

En los últimos años, una rápida ojeada por la mayoría de las propuestas en los grandes eventos internacionales de arte contemporáneo

1. Así es como suele presentarse el artista, René Francisco.



Vista del espacio de la *Documenta Halle* en julio de 2022, con obra de Guillermo Galindo, realizada con restos de botes de migrantes llegados a la isla de Lesbos. Esos restos son transformados en instrumentos musicales por el artista. Foto: G. Sarti.

permite constatar lo candente de las agendas curatoriales: las principales bienales y la *documenta* de Kassel dan cuenta de un tiempo de urgencias frente al cual **nadie puede mirar para otro lado**. Por caso, la *documenta 14*, curada por el polaco Adam Szymczyk en 2017, hizo del eje *Aprender de Atenas* ocasión para trabajar de manera central los desastres humanitarios producidos por las nuevas migraciones, especialmente en torno del Mediterráneo —con acento también en la propia historia de la *documenta* y su relación con el conflictivo pasado alemán en la Segunda Guerra—; en la Bienal de Venecia de 2022, la curadora italiana Cecilia Alemani seleccionó un conjunto de obras, principalmente debidas a artistas mujeres, para hablar de otredades corporales, metamorfosis atravesadas por la técnica o la naturaleza; para la próxima inminente edición de Venecia, el curador brasileño Adriano Pedrosa se apresta a señalar los males de la xenofobia a través del tema *Extranjeros por todas partes*.



Vista del acceso al primer piso del Pabellón de la Bienal de San Pablo, 2018. Inicio del recorrido curado por Sofia Borges. Para esta fotografía, la única referencia era: Martin Gusinde, *Arturo y Antonio*, 1923. Foto: G. Sarti.

Sin embargo en algún caso, como ocurrió en la Bienal de San Pablo de 2018 curada por Gabriel Pérez Barreiro, el eje centrado en el llamado **giro afectivo** pareció desplazarse de esas preocupaciones: el tema propuesto, las *Afinidades afectivas* —tal el título del evento—, cruzaba las influencias de Goethe, Walter Benjamin y el crítico brasileño Mario Pedrosa, en orden a rescatar algún grado de la experiencia vinculado ante todo con la sensibilidad y los sentimientos. El curador invitaba a siete artistas de distinta procedencia para trabajar libremente como co-curadores en el espacio de la Bienal. Naturalmente, las estrategias de cada uno fueron muy diversas. Entre ellas, la artista brasileña Sofia Borges tomaba todo el primer piso del Pabellón Matarazzo con una propuesta laberíntica donde las obras aparecían desgajadas de toda referencia contextual, escamoteada también tanto del catálogo principal como de la guía abreviada o de la página web del evento. Especialmente notable fue lo que sucedía con las gigantografías: reproducían parte de las series fotográficas que, entre 1918 y 1924, el sacerdote austríaco Martin Gusinde les dedicara a las culturas originarias de Tierra del Fuego —con acento en los selk'nam—, culturas a las que veía en peligro de desaparición, exterminadas por el colonialismo. Ninguna referencia ni en las cédulas, ni en el catálogo general, la guía de mano o la web de la Bienal permitía reconstruir procedencia e intenciones de estas imágenes.² Sin embargo, esta ausencia de contexto e intenciones no fue monolítica: la elección, por

2. Al respecto, Gusinde se extendió largamente en una obra, recientemente publicada en dos volúmenes: *El mundo espiritual de los selk'nam*, Valdivia, Ser Indígena Ediciones, 2018.

parte del curador principal de la Bienal, de artistas como el guatemalteco Aníbal López o el brasileño Sirón Franco, reactualizaba una propuesta cuanto menos política en el caso de Franco, de un decidido activismo en el caso de López.

Fue en años más recientes, para la *documenta 15* de 2022 con curaduría del colectivo indonesio Ruangrupa, donde se constató un desplazamiento marcado hacia formas de arte que, desde la omnipresencia de lo grupal y social, proponían diversas formas de lo que ha dado en llamarse *artivismo*, aplicado a temas como derechos humanos, ecología o decolonialismo. La discusión reactualizó, entonces, un debate que analizaba los efectos sociales y políticos buscados en una nueva fusión entre arte y vida, y los relacionaba con otros aspectos relativos a la esfera del sentimiento, los afectos y los valores. Como expresaron los curadores en la página oficial del evento, esa *documenta* estaba “based on values such as humor, generosity, independence, transparency, sufficiency, and regeneration”.³ La postura colectivista en esta *documenta* adquirió una especial resonancia en el contexto inmediatamente pospandémico.

Pese a todo lo escrito y producido en torno al tema desde hace años, está claro que la tensión entre una forma de actividad artística que logre eficacia de resultados frente a una realidad cada vez más urgente, y unos afectos que no está muy claro hasta dónde colaboran con esa búsqueda efectividad o hasta dónde pueden alejarse de ella, no ha sido saldada, y posiblemente nunca lo sea. En ese sentido, creo que es útil volver sobre un texto ya canónico y contrastarlo con dos de los ejemplos que juzgo más potentes dentro del arte latinoamericano: el análisis de Rancière en torno de la eficacia del arte político y dos *work in progress*, uno del cubano René Francisco Rodríguez, el otro de la argentina Ana Gallardo. En estos casos, el neologismo *artivismo* aplica con todo rigor.⁴

3. “Lumbung”. *Documenta Fifteen*. Texto programático del colectivo curatorial. Disponible en: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/> [Traducción: basada en valores tales como el humor, la generosidad, la independencia, la transparencia, lo suficiente y la regeneración].

4. A muy poco de la finalización de este trabajo, Elena Oliveras publicó un libro tan sustantivo como imprescindible: *Distopías y microutopías. Prácticas de resistencia en el arte del siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2024. En ese volumen los dos artistas aquí considerados, entre muchos otros más, encarnan esa forma de resistencia “microutópica” que entrecruza “la intencionalidad del artista, la visibilización de una urgencia, la eficacia de una acción de concientización, la resignificación del ideal de disolución del arte en la vida y la participación activa del receptor”, p. 254.

Rancière, René Francisco y la cuestión de la efectividad política

Como es bien conocido, en 2008 y a partir de la asunción de que en el presente el ámbito artístico exhibe una generalizada “vocación de responder a las formas de dominación económica, estatal e ideológica”,⁵ el filósofo francés se plantea la relación entre esa vocación y su eficacia política. Encuentra tres formas o modelos de dicha eficacia; que en su lente éstas sean paradójales es prueba de la dificultad de cerrar una discusión al respecto.

La primera de esas formas es mimética, pedagógica y aleccionadora, y corresponde a un arte de denuncia impugnado ya desde el siglo XVIII; la segunda, a la que llama “archiética”, es la contracara de la primera, y viene acompañando el desarrollo de la última modernidad: allí el arte encarna modos de ser de la comunidad y anula de esta manera la separación arte/vida;⁶ la tercera, principal objeto de su interés y a la que llama propiamente estética, sustrae a la obra de todo *continuum* de relaciones de causa/efecto, siendo que su eficacia radica no en lo que tal o cual obra produce, “sino [en] las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras”.⁷ El argumento se sostiene en la novedad de concepción de lo político que aporta Rancière, definido como la gestación de nuevos regímenes de visibilización. La idea es seminal y ha ganado notable espacio: hoy es recurrente en cualquier medio la referencia a realidades **invisibilizadas** y su lucha por hacerse espacio en la agenda pública, la conciencia de que lo político pasa primariamente por hacer ver una realidad determinada. Sin embargo, queda pendiente la discusión con la segunda forma de eficacia, aquella que asumen los artistas que, a través de un activismo decidido, pretenden lograr cambios efectivos y palpables en la realidad.

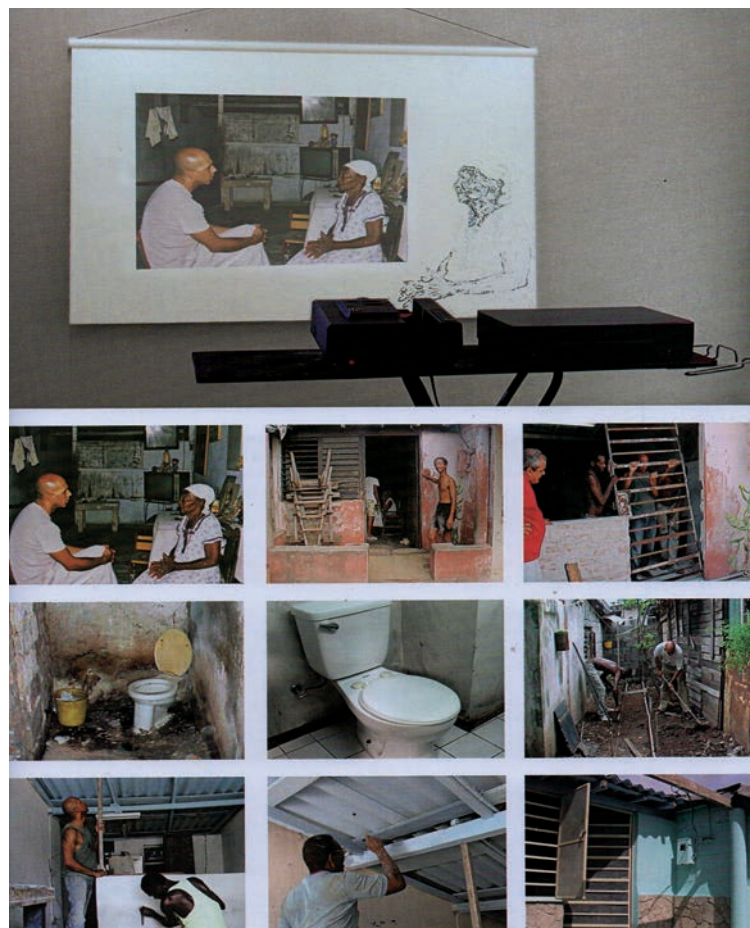
Esa discusión retorna en el texto de Rancière, al considerar la obra del artista cubano René Francisco:

Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición, que es lo único que asegura su eficacia simbólica, fue iluminado por la obra del artista cubano René Francisco, presentada hace cuatro años en la Bienal de San Pablo. Este artista había utilizado dinero de una fundación artística para una encuesta sobre las condiciones

5. Jacques Rancière, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 53.

6. *Ibíd.*, p. 58.

7. *Ibíd.*, p. 64.



René Francisco, *A la ca(s)za de Rosa*, videoinstalación. Página del catálogo 26ª Bienal de São Paulo, volumen *Artistas Convidados*, p. 107. Recoge fotogramas del video que registra la acción en casa de Rosa y una propuesta de proyección algo diferente de la que se viera en la Bienal.

de vida en un suburbio. La obra nos hacía ver una pantalla de tul sobre la que estaba impresa la imagen de perfil de la vieja señora vuelta hacia un monitor en el que un video nos mostraba a los artistas trabajando como albañiles, pintores o plomeros.⁸

En verdad la obra, que se llama *A la ca(s)za de Rosa*, es una videoinstalación de 2003 que forma parte de un *work in progress*. René Francisco es un artista clave de la contemporaneidad cubana. Trabaja

8. *Ibíd.*, pp. 72-73.



René Francisco. *Patio de Nin*, 2003-2006. Proyecto documental en un barrio marginal de La Habana.

desde hace décadas en una senda cercana a Joseph Beuys,⁹ y se maneja con medios múltiples: dibujo, pintura, acciones, video, objetos o instalaciones según el caso; en esta época venía trabajando en la fusión de pintura o dibujo y proyecciones de diapositivas o de video con temáticas críticas donde el hábitat ocupaba un lugar central. Para esta acción particular, contó con el apoyo de la Foto/Graphik Galerie Käthe Kollwitz de Berlín, que desarrollaba en ese momento un proyecto de

9. René Francisco es también crítico de Beuys, de cierto protagonismo de su figura, que ha buscado específicamente eludir: “Conocerlo me ha hecho escapar de muchas cosas de su pedagogía y su concepto social. En medio de la masa, Beuys sigue siendo él; en medio de los estudiantes, él sigue siendo el profesor...”. Chema González, “Entrevista a René Francisco”, en *Blog del guerrero*, agosto de 2008. Disponible online en: Entrevista a René Francisco – Blog del Guerrero (blogcentroguerrero.org)

arte público. En el video de 17 minutos se registra el proceso previo de investigación en el barrio El Romerillo de La Habana: allí realiza una encuesta entre sus humildes habitantes, respecto de quién sería la persona más necesitada de una refacción en su casa. La respuesta es bastante unánime, con solo dos excepciones —hay quien pide ese favor para sí mismo y quien pretende apropiarse de los fondos y **administrarlos**—. Todos los demás coinciden en que la anciana Rosa Estévez, mujer muy querida por su actividad de “sanadora” con las manos, es quien precisa una más urgente reparación de su casa, casi inhabitable. El proceso se pone en marcha y se atiende puntualmente a los pedidos de Rosa: estos son tan simples como contar con un baño con agua corriente, donde una visita pueda pasar y lavarse las manos. Cuando finaliza, todo el barrio asiste a la fiesta de inauguración de la modesta casa, ahora limpia y con servicios esenciales funcionando. El registro acaba con son cubano y baile, bajo la sonriente mirada de la protagonista. Rosa fallece al año siguiente.

Resulta evidente que Rancière ha visto sólo una de las diferentes formas en que la videoinstalación ha circulado, tal vez la foto del catálogo de la Bial de la Bial misma y difiere de cómo fue expuesta. En su exhibición primera en la galería berlinese, Francisco había pintado sobre tela —generalmente ha usado canvas como soporte para estas propuestas— la imagen de un hombre de espaldas junto a la pantalla. Para la instalación en San Pablo, la pantalla, también de tela, llevaba en su parte inferior dos bellos dibujos: la anciana Rosa, en una mecedora, acompañada por el propio artista, contemplaban sonrientes la proyección. Mirada que duplicaba el final de la filmación, e instalaba así un paso intermedio entre las imágenes que documentan el proceso y el espacio de exhibición de la Bial. No se trataba de una obra que pasara desapercibida. Proponía claramente una acción con efectos concretos en un entorno social determinado y una visibilización de la misma cargada de resonancias afectivas, donde la duplicación del acto de contemplar lo producido, y su diferencia de grado entre una y otra mirada, quedaban subrayadas.

En 2007, para la Bial de Venecia, Francisco vuelve a presentar el registro de una acción similar, llamada *Patio de Nin*, que venía realizando desde hacía varios años. Se expone bajo curaduría de Irma Arestizábal para el espacio del Instituto Italo-Americano (ILA). En este caso se trata de la remodelación de la casa de una anciana impedida de caminar, Marcelina Ochoa, quien pasaba todo el día sentada en un patio contemplando una pila de basura, hasta que su hijo volvía de trabajar. El patio es transformado en un jardín, para el cual Marcelina

elige las plantas. Incluso el artista consigue atención médica y una silla de ruedas para la anciana.

Para Rancière, aquí y en otros ejemplos de un arte que hoy podríamos llamar **artivista**, hay también una paradoja: “El cortocircuito del arte que crea directamente formas de relaciones en lugar de formas plásticas es finalmente el de la obra que se presenta como realización anticipada de su efecto”.¹⁰ Su crítica va en el sentido de cierta lógica espectacular:

Al llenar las salas de los museos de reproducciones de los objetos e imágenes del mundo cotidiano o de reseñas monumentalizadas de sus propias performances, el arte activista imita y anticipa su propio efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica.¹¹

Encuentro la crítica, cuanto menos, injusta. ¿De qué otro modo podría confluir el arte en la visibilización de lo no considerado, si no es apropiándose de sus propios espacios de exhibición, hoy vidrieras importantísimas del desarrollo cultural de nuestras sociedades? ¿Significa acaso esta exposición una recaída, una renuncia? No por nada en la década de 1990, como gesto trasgresor hacia el circuito mercantil del arte, René Francisco había producido en una comunidad en Ávila, España, cierta cantidad de pinturas a pedido, que entregaba gratuitamente. Pero si de crítica de la eficacia se trata, es el propio artista quien da cuenta de algún fallo o límite de lo conseguido:

Sin embargo, también he experimentado la regresión al estado inicial de los lugares acompañados. “Patio de Nin” fue una transformación total y al interior de esa persona (la ya fallecida Marcelina Ochoa, conocida por sus allegados como Nin, vecina del barrio periférico y capitalino El Romerillo). Pero después de unos cinco años, regresó al estado de rotura de cuando lo encontré por primera vez.¹²

Si bien puede sentirse cierta amargura en el comentario, al constatar unos límites que no son los de ninguna paradoja estética sino los de una condición social acuciante, hay un lugar donde el trabajo del artista tiene una dimensión imposible de calcular: la proposición de una nueva pedagogía artística, que ha impulsado desde hace décadas, le ha valido premio de la UNESCO en 2000, y a la que llama Galería DPU: “Desde una Pragmática Pedagógica”. En algún momento será

necesario que pensemos en la dimensión educativa como acto artístico, aspecto con el que algunos artistas nos vienen desafiando.

Entretanto, si bien algunas formas de artivismo no logran efectos duraderos en el tiempo, ni consiguen cambiar definitivamente condiciones sociales de aguda injusticia, también es cierto que prácticas como las recién descritas generan cambios puntuales de enorme resonancia: para gente como Rosa o Marcelina, la diferencia no pequeña de acabar sus días en un entorno digno, cumpliendo alguna forma del deseo. Para quienes tomamos conocimiento de estas acciones y sus registros, son una forma completa de experiencia que implica la emoción y el pensamiento, y sobre la que seguimos discutiendo veinte años después.

Ana Gallardo: el poder del deseo

“Los artistas activistas no son tan ingenuos como sus críticos. Pocos de ellos trabajan con la ilusión de que su arte vaya a cambiar el mundo de forma directa o inmediata”.¹³ La frase, debida a Lucy Lippard, pertenece a un temprano ensayo de 1983, que está siendo utilizado como punto de referencia en alguna de la nueva bibliografía sobre artivismo. En este texto, donde el interés está en la definición y propuestas de un arte activista —la palabra artivismo aún no aparecía—, ya queda clara la distinción entre esta forma de intervención directa y el arte meramente político; es parte de esa diferencia una búsqueda de empoderamiento. La alusión al Caballo de Troya en el título es clara señal de esa “toma de poder” por parte de un arte que “interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada de la alta cultura o el «mundo del arte»”.¹⁴ Junto a esos impulsos, sin embargo, Lippard registra otros matices al señalar el grado de verdad, de vínculo necesario entre estas prácticas y los valores que habitan a los artistas:

El grado de integración de un arte activista en las convicciones del artista es fundamental para su eficacia. Numerosos ejemplos de arte progresista y activista bienintencionado no reflejan realmente la experiencia vivida por el artista, y a menudo la experiencia vivida por el artista se parece poco a la vivida por la mayoría de la gente.¹⁵

10. Rancière, Op. Cit., p. 73

11. *Ibíd.*, p. 75.

12. “Cuba: Un triunfador de la generación perdida”. Inter Press Service, 9 de febrero de 2011. Disponible on-line en: <https://ipsnoticias.net/2011/02/cuba-un-triunfador-de-la-generacion-perdida/>

13. Lucy R. Lippard, (1983) “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en Marzo, J. L. (ed.) *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 60.

14. *Ibíd.*, p. 55.

15. Lucy R. Lippard, Op. cit., p. 79.

Hablar de este grado de implicancia, de experiencia vivida y comunicable, involucra necesariamente la esfera afectiva. Pocos ejemplos más potentes —me reitero—, que el conjunto de acciones y dibujos desplegado por Ana Gallardo a lo largo de las últimas décadas. Como puntualiza Elena Oliveras, para esta artista “lo personal es político ya que permite que se abra un espacio que nos involucra y que no siempre queremos o podemos ver”.¹⁶ Ya sean las acciones realizadas en torno a su falta de vivienda o a su precariedad laboral; ya sea la influencia que la temprana muerte de su madre imprime en el grueso de su obra, o las dificultades que afronta en su propio cuerpo al llegar a una edad madura, en las múltiples propuestas de Ana Gallardo late siempre la experiencia personal que se ofrece a ser compartida. No solo como gesto de extimidad,¹⁷ sino compartida comunitariamente con otros que atraviesan situaciones parecidas. La artista ha trabajado en cárceles, geriátricos, hogares de huérfanas, donde estableció redes de socialización y creación. En esas redes, la cuestión del cumplimiento de los deseos se volvió preponderante.

La 56ª Bienal de Venecia de 2015, curada por Okwui Enwezor, estaba destinada a trabajar *Todos los futuros del mundo*. En esa ocasión, Gallardo presenta una instalación, fruto de su trabajo de varios meses en la Casa Reclusione Donne de la Giudecca de Venecia —la cárcel de mujeres—, bajo el título *El pedimento*, título que también ha aparecido en plural, *Los pedimentos*. Se trata de tan solo una estación de un trabajo de varios años realizado en distintas partes del mundo, en torno de la vejez y los sueños sin alcanzar, con acento en el protagonismo femenino, aunque esto no sea excluyente. En esta propuesta, ritualidad, participación, emoción y deseo son los ejes:

16. Elena Oliveras, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2019, p. 89.

17. El concepto de extimidad o de lo éxtimo deviene de los estudios de psicoanálisis y aplica a la idea de lo íntimo vuelto exterior, de una “exterioridad íntima”, lo que siendo más próximo no deja de ser o aparecer como exterior. Si bien tiene su origen en Freud, es nombrado como tal por Lacan en el Seminario VI y, sobre todo, profundizado por su discípulo Miller, quien le dedica cursos y estudios a partir de 1984 —compendiados en español en *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*, Buenos Aires, Paidós, 2010—. Más allá de las complejidades del estudio psicoanalítico, que son realmente profundas, el término pasa a aplicar a las artes visuales contemporáneas a partir de múltiples gestos en los que, sobre todo la performance, el video y la fotografía, hacen público lo que es privado: la sexualidad, la muerte de los seres queridos, el propio cuerpo, su interioridad y hasta sus fluidos son objeto de propuestas de extimidad.

Me sirvo de un ritual mexicano de la sierra de Oaxaca. Allí sobre la carretera, hay un santuario, hacia el cual la gente peregrina para pedir favores a una virgen milagrosa. Realizan su pedido en barro, con tierra y agua del lugar. Dejan su estatuilla, una al lado de otra, encimadas y a la intemperie. Me apropié de este ritual con la intención de poder reflexionar sobre la intensidad que cobran ciertos hechos mágicos en la emoción humana.¹⁸

Para la versión de Venecia, la artista trabajó con mujeres que llevaban varios años de reclusión, y sus deseos para cuando obtuvieran la libertad. “En esta cárcel hay mujeres que ya son viejas y que cuando salgan, van a estar cerca del fin de sus vidas. Otras, las más jóvenes, jamás supieron cómo imaginar un futuro”.¹⁹ Se utilizó tierra composta de la propia cárcel para realizar cerca de cien esculturas a los largo de varios meses —las diferentes puestas de esta acción han trabajado siempre con tierra del lugar respectivo, sea éste la ciudad de Rosario, la de Cuenca en Ecuador, Madrid, o una localidad belga—. Apelando al viejo ritual, y a través de un trabajo horizontal y colectivo, en el marco de una propuesta internacional relativa a imaginar futuros para el mundo, la artista promueve y logra la expresión de deseos de futuro en mujeres al margen de la sociedad; futuros que se nutren de una tierra producida por sus propias manos.

Pero, si en las distintas versiones de *Los pedimentos* se trabaja con la pura expresión del deseo vehiculado mágicamente en un *ex voto*, una parte importante de la producción de Ana Gallardo pasa por la concreción de esos deseos. Se trata de otro *work in progress* de varios años, en torno a la dificultad de envejecer en las sociedades contemporáneas. Llamado ya *Un lugar para cuando seamos viejos*, o bien *Escuela de envejecer*, ese contacto con la ancianidad, que había comenzado para la artista cuando trabajó en un geriátrico años atrás, se reanuda ante la evidencia del paso del tiempo en el propio cuerpo:²⁰ tiempo muchas veces alienado en la tarea cotidiana del trabajo y del cuidado de la familia, que deja a la mayoría de mujeres excluida del cumplimiento de los sueños.

En la 13ª Bienal de La Habana trabajé en una residencia de día para adultos mayores del Convento de Belén, en la Habana Vieja. Lo hice con un grupo de mujeres de más de 70 años. Les propuse recordar

18. Ana Gallardo, *Los pedimentos, 2009-2015*, Galería Ruth Benzacar, material de prensa, septiembre de 2022.

19. *Ibid.*

20. “Cuerpa” prefiere decir la artista, en gesto feminista.



Ana Gallardo, *Los pedimentos*, instalación. Bienal de Venecia, 2015. Foto: gentileza de la artista.

los trabajos que les dieran el sustento diario y, por otro lado, qué hubieran querido ser. Trabajamos durante dos meses, de manera colectiva, usando esos recuerdos como herramientas de debate. Todas ellas nunca tuvieron tiempo ni espacio para sentir qué querían, qué podían. En el transcurso de estos encuentros surgió el lugar común del deseo: en una fantasía muy interna, hubieran querido ser cantantes.²¹

A partir de los encuentros y talleres los ancianos, particularmente mujeres, van reencontrando la fuerza para realizar esos deseos que suelen estar vinculados a distintas formas de expresión: la danza, la música, la pintura. Los sueños se transforman en realidades. En 2022, una buena parte de los resultados de estos años fue expuesta en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, con abundante material fotográfico y de video acerca de esos logros alcanzados en la vejez. El protagonismo es de cada uno de esos sujetos y grupos que cantan, bailan, producen, aun en situaciones de internación o de edad muy avanzada. Asumiendo el marco de *Escuela* propuesto, los textos de la artista se despliegan en tiza sobre pintura de pizarrón verde o negro. Parten de un ejemplo cercano y familiar, la figura de una tía, Rosita, para enlazar las voces de muchos otros. La muestra funciona por acumulación de experiencias compartidas.

21. En Castro Jorquera, Carolina, “Ana Gallardo: «Hacer lo que deseamos es un deber, hacerlo como queremos es un derecho»”, en *Artishock Revista*, 12 de noviembre de 2020. Disponible *online* en: <https://artishockrevista.com/2020/11/12/ana-gallardo-entrevista/>

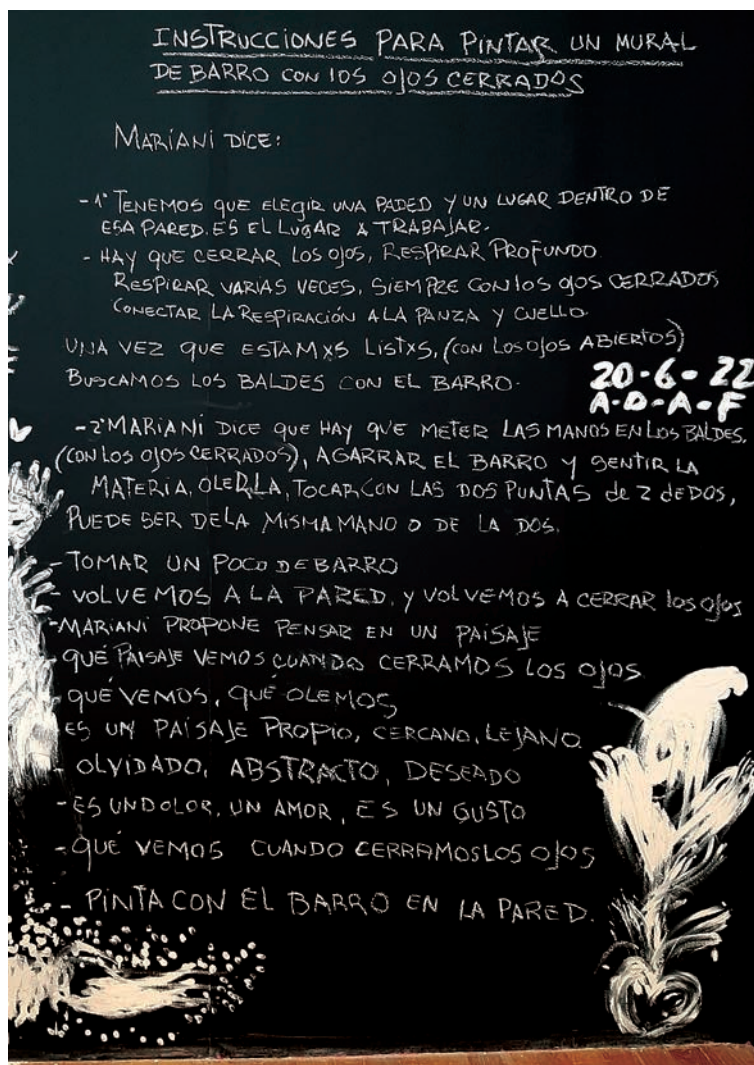


Ana Gallardo, *Los pedimentos*, Vista parcial de la instalación. Bienal de Venecia, 2015. Foto: gentileza de la artista.



Ana Gallardo, *Escuela de envejecer*. Acciones para recomponer un perfil. Convento de Belén, Centro de día para adultos mayores. 13ª Bienal de la Habana, 2019. Foto: gentileza de la artista.

Particularmente tocante, tanto por su contenido como por su invitación a participar, es la zona central relativa a la experiencia de Mariani Bauman, quien comienza a pintar con barro tras perder la visión. Y a los espectadores se nos invita a transitar la misma experiencia, siguiendo las instrucciones de Mariani: sentir la materia, pensar un paisaje “propio, cercano, lejano, olvidado”, pintar con las manos desnudas y los ojos cerrados.



Ana Gallardo, *Escuela de envejecer*, junio 2022, Parque de la Memoria, Buenos Aires. *Instrucciones para pintar un mural de barro con los ojos cerrados*. Foto: G. Sarti.



Ana Gallardo junto a Taty Almeida, comenzando la ejecución del mural de barro. *Escuela de envejecer*, junio 2022, Parque de la Memoria, Buenos Aires. Foto: gentileza de la artista.

Postula Rancière que el trabajo verdaderamente crítico es el que examina sus propios límites, “rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto”.²² Esta cuestión de la separación o distancia la encuentra tanto en ejemplos de estatuaria antigua, como en un diario revolucionario

22. Op. cit, p. 79.

obrero de 1848, donde se describe el momento en que un operario que está construyendo un entarimado suspende su tarea para dedicarse a la contemplación del sitio, “del horizonte pintoresco”, “de la espaciosa perspectiva”.²³ La considera “eficacia de una desconexión” entre el mundo alienado del trabajo y el espacio libre de la mirada. Por

23. Ibid., p. 63.



Ana Gallardo, *Escuela de envejecer*, junio 2022, Parque de la Memoria, Buenos Aires. Mural de barro realizado con los ojos cerrados por el público participante. Foto: G. Sarti.

cierto que hay una eficacia estética de ese grado. Pero parece cuando menos muy limitado negarle ese tipo de distancia a formas del activismo como las recién comentadas, y por varias razones: no solo logran efectos concretos en el mundo real, al proporcionar a los destinatarios primeros la posibilidad concreta de realizaciones de deseos; además, implican instancias de contemplación. La mirada sonriente de Rosa desde su mecedora, las miradas de los últimos años de Marcelina en su jardín, las miradas y escucha de los grupos de ancianos, de reclusas, que observan las realizaciones de sus compañeros y las propias, implican esa distancia y la trascienden en un juego donde la

separación se transforma en cercanía, y el “momento estético”, en parte de un proceso que envuelve a todo un grupo. Dice Lippard: “cuanto más sofisticados se vuelven los artistas activistas, mayor es su capacidad de hacer arte que funcione en distintos niveles”.²⁴ Sostendré aquí que estas obras funcionan a varios niveles. Ofrecen mucho para ver. Pero la apelación a la escuela como marco e hilo conductor del *work in progress* de Gallardo agrega una dimensión nueva, compleja en su aparente simplicidad. En una auténtica escuela nadie es mero espectador; todos somos productores y de ella salimos o deberíamos salir transformados.

Bibliografía:

- CASTRO JORQUERA, Carolina, “Ana Gallardo: «Hacer lo que deseamos es un deber, hacerlo como queremos es un derecho»”, en *Artishock Revista*, 12 de noviembre de 2020. Disponible on-line en: <https://artishockrevista.com/2020/11/12/ana-gallardo-entrevista/>
- “Cuba: Un triunfador de la generación perdida”, *Inter Press Service*, 9 de febrero de 2011, <https://ipsnoticias.net/2011/02/cuba-un-triunfador-de-la-generacion-perdida/>
- GALLARDO, Ana, *Los pedimentos, 2009-2015*, Galería Ruth Benzacar, material de prensa, septiembre 2022.
- LIPPARD, Lucy R., [1983] “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en Marzo, J. L. (ed.) *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- MILLER, Jacques Alain, *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques Alain Miller*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dillon, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- OLIVERAS, Elena, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2019.
- OLIVERAS, Elena, *Distopías y microutopías. Prácticas de resistencia en el arte del siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2024.

24. Op. Cit, p. 61.

Graciela SARTI. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), investigadora y curadora independiente. Ex Profesora Regular de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), entre otros cargos docentes. Ex Directora de Proyectos y del Grupo de Investigación en Estudios en Arte Contemporáneo Argentino, (UNTREF), entre 2010 y 2022. Autora, entre otras publicaciones, de los libros *Jacques Bedel. Obra política*, Buenos Aires -Nueva York, Institute for Studies on Latin American Art -ISLAA, 2024, y *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2013; del dossier on-line *Grupo CAyC*, Centro Virtual de Arte Argentino, 2013; compiladora y coautora de *Artistas y viajeros. Recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX*, 2015, y *Retóricas neobarrocas / imágenes tecnológicas en el arte argentino contemporáneo*, 2018, ambos de Ediciones arte x arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, y de *El artificio neobarroco. Arte Contemporáneo en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 2022. Ha dictado seminarios de posgrado, cursos y conferencias en diversas universidades del país y del extranjero, entre ellas: Universidad de Perpignan, Francia; Universidad Eötvös Loránd de Budapest; Universidad de Cuenca, Ecuador. En 2019 curó la muestra *Los artistas y los viajes* en la Fundación Federico Jorge Klemm.

PRÁCTICAS DEL *SER-CON*¹

ELENA OLIVERAS

*El arte es lo que hace que la vida
sea más interesante que el arte.*

Robert Filliou

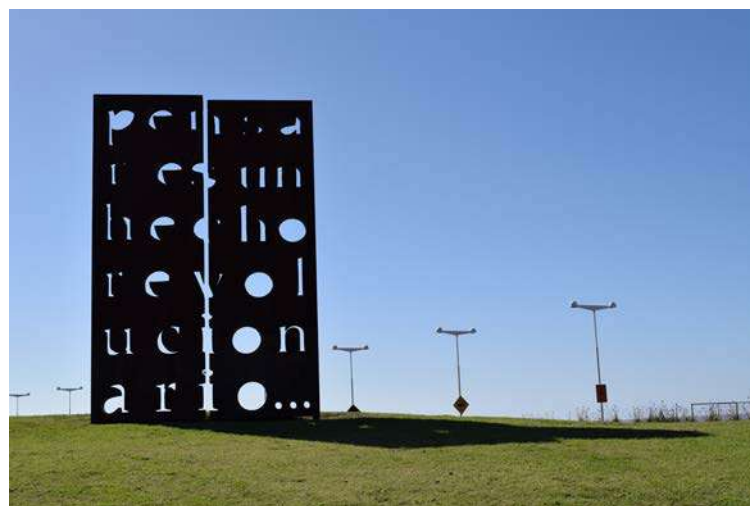
RESUMEN

Las obras artivistas conforman prácticas de resistencia frente a aspectos indeseados del mundo. Más allá de la representación, dan lugar a la presentación de acciones que directamente inciden en la transformación individual o social. A la importancia de la intención del artista se suma la del destinatario que asume su responsabilidad frente a esas acciones. El artivismo produce una ruptura del paradigma tradicional que separaba espacios: por un lado, la obra ubicada en el pico de la pirámide de lo aurático y, por otro, la vida sujeta a lo pragmático, a lo material y hasta a lo inútil. De este modo, la disolución del arte en la vida —como podemos observar en el caso de Ana Gallardo o Fernanda Laguna— lleva a una extensión del campo artístico que pasa a ser heterópico, multiterritorial o extraterritorial, si lo consideramos desde la perspectiva de la estética tradicional.

La calle, la escuela, el geriátrico o la cárcel son algunos de los nuevos escenarios de un arte extra-artístico que intenta dar respuesta a una situación de urgencia y tiene su fundamento en la idea del ser-con. Tal como lo demuestra Jean-Luc Nancy, es ésta la verdad primera y no el famoso *cogito, ergo sum* (pienso, luego existo) cartesiano. Tenemos, desde que nacemos, la evidencia de un ser que incluye a otro ser. Y esta verdad, al ser sentida, no necesita ser demostrada.

Al recuperar la idea del *ser-con* los artivistas centralizan la presencia del otro marginado o invisibilizado y lo sitúan en el camino hacia la felicidad. Es así que enfatizan la importancia de la Ética como guía insoslayable de la Estética.

El término artivismo presenta, como principal dificultad, la delimitación de su alcance. Se lo suele confundir con los así llamados arte político y arte crítico, categorías que cuentan con abundante bibliografía



Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, cuatro estelas de pórfido patagónico, 2007.

En el terreno filosófico, desde Platón o Aristóteles hasta Adorno, Benjamin, Marcuse, Rancière o Badiou, entre otros. Se suele decir, por otra parte, que en tanto hace pensar, todo arte es político. A esta situación general alude Marie Orensanz cuando graba en una de sus esculturas, expuesta en el Parque de la Memoria, el texto/manifiesto *Pensar es un hecho revolucionario*.

Frente a la generalidad del arte político intentaremos descubrir qué aspectos productivos y semánticos hacen a la especificidad del artivismo. Si bien cuenta con antecedentes en el siglo XX (y antes también), es una corriente en auge en el siglo XXI.

1. Agradezco a la Lic. Emilia van Raap quien, con especial aptitud para la investigación, colaboró en todas las etapas de este capítulo.

El término “activismo” es un neologismo que surge de la unión de “arte” y “activismo”, que el Diccionario Larousse define de esta manera:

1. Sistema de conducta que favorece la acción directa, particularmente en el ámbito político y social.
2. Actitud moral que enfatiza las necesidades de la vida y la acción y los compromisos necesarios con principios muy estrictos.

Las denotaciones del término “activismo” se prolongan en el “artivismo”, por ejemplo, “acción directa”, “necesidades de la vida” y “principios muy estrictos”. Cuando decimos “acción directa” pensamos en la obra capaz de motivar una acción, es decir en la *intentio operis* y en la *intentio lectoris*. Pero lo que resulta determinante en el artivismo es la *intentio auctoris*,² es decir, la intencionalidad del artista que aspira a producir un determinado cambio de orden político, social o cultural. A ese cambio, sentido como urgente, apunta el diseño de una práctica de resistencia destinada a disolver la obra de arte en la vida. La precisión y claridad de ese diseño hará a la eficacia transformadora del arte en la que está implicado el receptor frente a una acción concreta y directa.

La unión arte-vida produce una ruptura del paradigma tradicional que separaba espacios: por un lado, la obra ubicada en el pico de la pirámide de lo aurático y, por otro, la vida sujeta a lo pragmático, lo material y hasta a lo inútil.

Encontramos artivismo en prácticas microutópicas desarrolladas en diferentes ámbitos como el ambientalismo o el feminismo. Puede vincularse con la militancia o las movilizaciones, sin embargo, los artistas no responden necesariamente a un espacio político identificable como un partido o una organización.

Los siguientes parámetros se entrecruzan en la definición del artivismo:

- ♦ Intencionalidad del artista
- ♦ Visibilización de una urgencia
- ♦ Eficacia en una acción de concientización
- ♦ Concreción de microutopías
- ♦ Resignificación del ideal de disolución del arte en la vida
- ♦ Participación activa del receptor

2. En *Los límites de la interpretación* (1992) Umberto Eco distingue entre *intentio auctoris* (intención del autor), *intentio operis* (intención de la obra) e *intentio lectoris* (intención del lector).

En cuanto a los efectos transformadores de las obras artivistas, debemos observar que los resultados deseados no siempre se verán de modo concreto e inmediato. *Guernica* ayuda a que tomemos conciencia de los horrores de la guerra, pero no ha eliminado las guerras. *Juanito Laguna* muestra el dolor del niño pobre pero no ha eliminado la pobreza en las infancias. Del mismo modo, un artista puede denunciar los abusos de un gobierno tiránico, pero esto difícilmente lleve a su destitución.

Si bien no hay métodos capaces de medir fehacientemente los efectos transformadores de las artes visuales, de la literatura, de la música o del teatro podemos imaginar que quedará en la conciencia del receptor un sedimento capaz de aflorar, en algún momento, como acción. Será, claro está, un nivel de influencia incomparable con el de la propaganda que nos lleva a comprar compulsivamente un determinado producto.

Aunque la influencia sea mínima, los artistas insistirán en sus prácticas de resistencia. Seguirán pensando en la acción como medida para aplacar las consecuencias de un mundo “en llamas”. Diseñarán acciones que necesariamente respondan al presente y, al hacerlo, ayudarán a escribir la historia, al igual que toda obra de arte. Sabemos bien que el arte ha sido, y seguirá siendo, la más auténtica escritura de la historia más allá de narrativas interesadas o diseñadas por los ganadores.

Podemos observar que, en algunos casos —como el de Tania Bruguera— los artistas prescinden de la representación para dar lugar a la presentación. Ante la necesidad de activar la conciencia sobre la omnipresente violencia, ella no se limitó a representarla sino que la presentó “en vivo” comprometiendo su propia vida.

Nos referimos a *Autosabotaje* (2009) que recuerda acciones extremas del Accionismo Vienés, de Gina Pane o de Chris Burden. Durante el desarrollo de la performance Bruguera permaneció sentada frente a una mesa leyendo un texto sobre arte político y la función de los artistas en el contexto social. Sobre la mesa había una pistola calibre 38 y balas de 9 mm. Durante la primera pausa de la lectura, tomó la pistola, le puso una bala, dio una vuelta al tambor como en la ruleta rusa y apuntó a su sien. Luego apretó el gatillo, y con toda la suerte a su favor, la bala no salió.

Ella no buscó la muerte sino la toma de conciencia de la violencia extrema que aqueja al mundo. Lo importante era enfatizar la impor-



Tania Bruguera. *Autosabotaje*. Conferencia-performance, mesa, silla, plataforma de 23 cm. Micrófono, sistema de sonido, arma de fuego calibre 38, balas de 9 mm. 53° Bienal de Venecia, 2009. Foto: César Delgado Wixen.

tancia de la Ética como guía insoslayable de la Estética. Relación que se destaca con el término Est-Ética. Dice Emilia van Raap:

La artista reflexiona sobre el término Estética. Lo divide en *Est* (del latín = *es*) y *Ética*. De esta manera, resemantiza el término entendiendo a la estética como la presentación de un nuevo modelo ético, es decir, que es la ética la que dicta las soluciones estéticas a realizar. En síntesis, Bruguera propone un nuevo paradigma estético en el mundo del arte.³

El paradigma est-ético alcanza directamente a los artistas que se orientan hacia la utopía de un mundo mejor. El fundamento de sus prácticas es el *ser-con*.

¿Cuál es la Verdad primera?, pregunta Jean-Luc Nancy. Y encuentra que no es el famoso *cogito, ergo sum* (pienso, luego existo) cartesiano sino el *être-avec* (ser-con). Tenemos, desde que nacemos, la evidencia de un ser que incluye a otro ser. Y esta verdad, al ser sentida, no necesita ser demostrada.

“Ser único” es una construcción filosófica, dado que la relación antecede al ser. Más allá de la lógica que parte del ser singular como sustancia, Nancy entiende la singularidad como pluralidad; de allí el

3. Emilia van Raap, “Artivismo y Arte útil. Hacia un nuevo paradigma est-ético”, *Irrupciones*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2017.

título de uno de sus textos: *Ser singular plural*.⁴ Por su parte, Fernanda Laguna confiesa “Yo soy un colectivo” y explica:

No creo en la figura del artista como genio aislado que no viene de ningún lado. Todo lo contrario. Yo creo en la mimesis, en copiar, en absorber todo del entorno y devolverlo, compartirlo y que otro lo absorba. Es ser como el micelio, ese hongo que es un solo ser pero colectivo. Por eso me cuesta que me reconozcan como una entidad sola. Porque no es así, yo soy un colectivo.⁵

Nunca más

Marcelo Brodsky es una de las figuras más reconocidas del artivismo latinoamericano. Su compromiso con el rescate de la memoria y con la defensa de los derechos humanos quedará grabada en obras que conmueven y hacen reflexionar.

Brodsky es miembro del Consejo de Gestión del *Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, un espacio público de la ciudad de Buenos Aires inaugurado en 2001. Con catorce hectáreas de extensión se ubica en la franja costera del Río de la Plata. Allí arrojaron a víctimas, vivas o muertas, de la dictadura militar argentina (1976-1983). Fue la tumba invisible de muchos desaparecidos, como Fernando, hermano de Marcelo, y Martín, su mejor amigo.

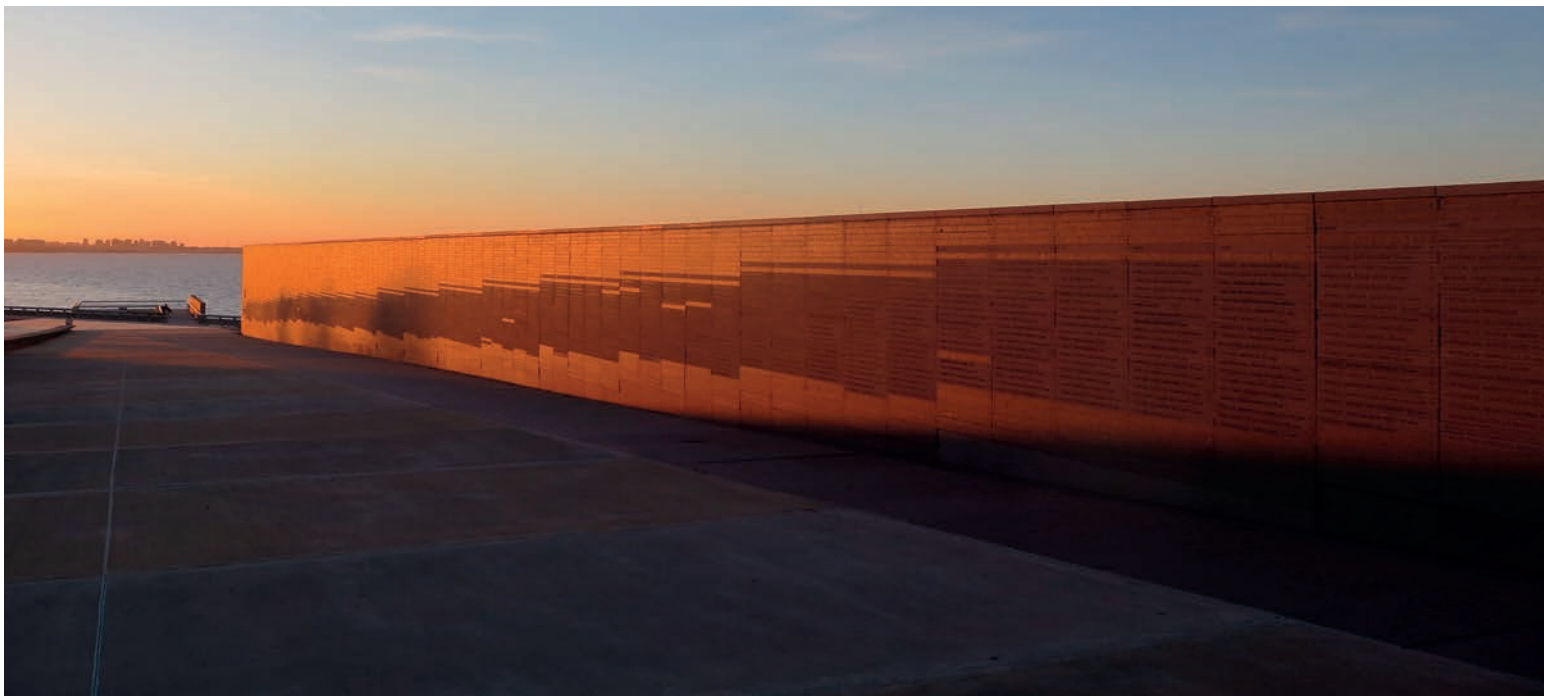
El *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* tiene por objetivo el rescate de la memoria para que las generaciones actuales y futuras tomen conciencia de la magnitud del horror. Es el punto de encuentro que señala y grita un “Nunca Más”.

Andreas Huyssen denomina a la obra de Brodsky “*memory art*” o “arte mnemónico”.⁶ Sus fotos intervenidas con resaltados y textos nos llevan a preguntar: ¿cuánto de lo que hemos visto a lo largo de nuestra vida ha quedado efectivamente guardado en la memoria?

4. Jean-Luc Nancy, *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006.

5. Bárbara Golubicki, “Yo soy un colectivo”, *Artishock*, 20-11-2020. No siendo “una” sino un colectivo, recurriré a heterónimos como “Sangrecita”, cuando fabrica artesanías, o “Dalia Rosetti”, cuando escribe libros, entre los que encuentran *Sueños y pesadillas*, *Me encantaría que gustes de mí* y *Dame pelota*, editados por la editorial Malsalva.

6. Andreas Huyssen. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en Marcelo Brodsky, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2001, p. 9.



Parque de la Memoria - *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*, cuatro estelas de pórfido patagónico, 2007.

Un arte mnemónico, como el de Brodsky, inscribe en la obra “una dimensión de memoria localizable e incluso corporal”,⁷ agrega Huyssen. Esa memoria brota de una herida muy profunda, que no ha cerrado del todo, y que afecta tanto al plano individual del artista como al colectivo de una sociedad. Es, precisamente, eso que no deja de herirnos lo que hace que obras como las de Brodsky dejen una profunda huella en nuestra memoria. Explica Huyssen:

Los monumentos articulan la memoria oficial, y su destino es ser derribados o volverse invisibles. La memoria vivida, por su parte, se localiza siempre en cuerpos individuales, en su experiencia y su dolor, aun cuando comprometa también una memoria colectiva, política o generacional. Anticipando a Freud, Nietzsche reconoció este hecho evidente cuando dijo: “sólo aquello que no deja de herir persiste en la memoria”.⁸

En la confluencia de la memoria individualmente vivida y la memoria colectiva reside el poder crítico y político del artivismo de Brodsky. Como hemos señalado, las prácticas artivistas en general

resultan muy difíciles de cuantificar en términos de acciones concretas. Pero no podemos dejar de imaginar adhesiones formadoras de opinión pública que incidirán en esas acciones.

Una fuerte base autobiográfica sustenta el arte “mnemónico” de Brodsky. En 1977 intentaron secuestrarlo en plena calle de la ciudad de Buenos Aires. Luego, en 1979 se produjo el secuestro y desaparición de su hermano Fernando, que dejaría un sello insondable en su vida y en su obra.

Al regreso de su exilio en Barcelona, ejecutó un trabajo emblemático dentro de la serie *Buena memoria* (1996). Allí intervino una fotografía, tomada en 1967, de su grupo de compañeros del primer año del secundario. Era la sexta división, turno tarde, del Colegio Nacional de Buenos Aires, dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Las marcas y textos de Brodsky registran los altibajos de la vida de esos jóvenes estudiantes. Entre ellos se encuentra Martín, su mejor amigo, que fue secuestrado y continúa desaparecido.

La crítica unida al sentimiento de dolor será una constante de la obra de Brodsky. La vemos en *Stand for Democracy: Myanmar*. Remi-

7. *Ibíd.*, p. 10.

8. *Ibíd.*, p. 11.



Marcelo Brodsky. La Clase, 1° año, 6ª división, 1967, de la serie Buena Memoria, gigantografía intervenida, 175 x 116 cm, 1996.

te a operaciones de resistencia al golpe de Estado militar perpetrado en Birmania a comienzos de 2021, cuando los miembros del gobierno elegido democráticamente fueron depuestos por el ejército.

En la imagen que reproducimos vemos a una joven activista en un gesto de protesta. El texto que acompaña la imagen, escrito a mano por el artista, describe la situación y detalla que pocos minutos después de la toma fotográfica, la joven muere por disparos de las fuerzas armadas. Agrega que “sus ideas y activismo para una Myanmar democrática vivirán para siempre”.

Las intervenciones que Brodsky produce en la imagen fotográfica producen un efecto *zoom* que acerca detalles y redirige la mirada. Asimismo, el uso de crayones recuerda el espontaneísmo de los murales callejeros. A la entonación pictórica o dibujística se agrega el efecto didáctico del texto ubicado al pie de las imágenes. Escrito con prolija caligrafía personal da información clave para la lectura.

No sólo la tragedia, el dolor o la violencia toman cuerpo en las obras de Brodsky: “No sólo se trata de poner el dedo en la llaga, hacer que la herida se abra un poco para sacar conclusiones mientras duele”.⁹ También hay apertura a la utopía dada por el empoderamiento de quienes se animan a resistir y sienten, además, que no están solos. El ejemplo elocuente del ímpetu utópico se registra en la serie 1968. *El fuego de las ideas*.

9. *Ibid.*, p. 123.



Marcelo Brodsky. *Stand for Democracy: Myanmar*, fotografía impresa en papel de algodón Hahnemühle e intervenida por el artista con crayones, acuarelas y textos. Edición de 7 ejemplares y 2 pruebas de artista, 60 x 45 cm, 2021. Cortesía del artista. © Marcelo Brodsky

Escuela de envejecer

Ana Gallardo es una de las artistas más comprometidas en acciones microutópicas. Piensa que el arte es una herramienta sanadora y sigue creyendo —como muchos artistas de su generación— que se puede cambiar el mundo, aunque hoy el cambio se dé en pequeños

territorios. La función política del arte ha sido siempre la misma: mover estructuras y esto se logra con la visibilización de problemas, dado que sólo a partir de allí se podría empezar a modificar algo.

En muchas de sus obras, Gallardo otorga voz a mujeres desprotegidas. Por ejemplo, en *Instrumental* (2000), subraya la dramática situación de la mujer que debe abortar en situaciones de máxima precariedad y con riesgo de vida. La instalación consiste en una trama regular de 200 x 200 cm que sostiene atados de perejil. Esos “instrumentos de cirugía” clandestina pusieron de manifiesto el cinismo e inoperancia de las instituciones gubernamentales.

Asimismo, Gallardo pone en foco la situación de mujeres aisladas, prostitutas, presas, indígenas, y también de hombres sometidos a la fragilidad de sus vidas. Son voces protagónicas de una obra de gran interés sociológico, psicológico y antropológico.

Un lugar para vivir cuando seamos viejos es una de sus prácticas artísticas activistas más conocidas. Se trata de un *work in progress* performático que da pruebas de resiliencia, de la capacidad de superar obstáculos mediante el disfrute de los encuentros. Centralizó allí a un grupo etario socialmente marginado: el de las personas mayores. Hizo que ese grupo recuperara iniciativa, vitalidad y rejuveneciera mediante acciones como el canto o el baile. Fue, en la 29ª Bienal de São Paulo (2010), una de las obras que mayor impacto produjo en el público. Dice Gallardo:

Casi todo mi trabajo está ligado a darle visibilidad a la situación de la vejez, a esa violencia que representa envejecer, saber que te vas a morir. Y la sociedad te abandona, te margina y te maltrata. Las mujeres tenemos el doble de problemas. Envejecemos distinto y más rápido. La menopausia te cambia el cuerpo. Nadie comprende lo que representa. Lo que hace el sistema es maltratarte o ridiculizarte por eso.¹⁰

Frente al destrato que sufren los mayores, Gallardo pondrá de manifiesto que **tiempo** no es lo mismo que **edad**. Mientras que esta es un concepto burocrático o sociológico (se tiene tal o cual edad para independizarse, para votar, para jubilarse), el concepto de *tiempo* puede hacer abstracción de la edad y no relacionarse con lo perdido sino con algo nuevo que se gana.

Gallardo rompe con el mito de que la juventud es un valor en sí



Ana Gallardo. *Acciones para recomponer un perfil*. De la serie *Escuela de envejecer, work in progress*, performance, Convento de Belén, Centro de día para adultos mayores, XIII Bienal de La Habana, 2019. Cortesía de la artista.

y que solo se halla en los jóvenes. Con el tiempo se puede acumular juventud, se puede hacer lo que siempre se quiso hacer y no se pudo, se pueden valorar acciones tan simples como bailar, cantar o tener amigos.

La perspectiva utópica de *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* contrasta con otros trabajos distópicos que muestran el lado oscuro de la existencia. Es el caso de *Instrumental* y también de *Extracto de un fracasado proyecto* (2012), donde Gallardo habla fuerte, con irritación, con impotencia. En un texto escrito sobre la pared, **brutalmente**, con cuchillo, expresa su desconsuelo ante el sufrimiento de Estela, internada en el geriátrico Xochiquetzal de la ciudad de México, al que acuden mujeres prostitutas de pocos recursos. Gallardo consiguió una beca para entrevistarlas pero su plan se vio desplazado cuando la directora del geriátrico le propuso cuidar a Estela.

En el video *Estela* (2012), el enojo y el dolor por situaciones de injusticia resultan superados por la ternura. Gallardo filmó a Estela subrepticamente, con la cámara al cuello. Una escena muestra en primer plano su mano mientras masajea la mano añosa e inerte de la protagonista. Como en el resto de sus **retratos**, Gallardo se vuelve confidente. Y así fluye un activismo empático que tanto puede manifestarse en obras (en el sentido tradicional) como en la gestión. No existe, para ella, diferencia en el nivel de importancia de esas tareas.

10. Elena Oliveras, entrevista con la artista, 22 de diciembre de 2016.

Los recursos utilizados por Gallardo son modestos y variados pero no menos efectivos a la hora de crear una “escuela de envejecer” o un lugar de diálogo para jóvenes artistas, a quienes apoya en su formación y visibilidad. En los últimos años, La Verdi —una casa centenaria, junto al Teatro Verdi, en el barrio La Boca, Buenos Aires— se ha convertido en un espacio de amistad y de trabajo. Funciona como centro de reunión donde los jubilados, en vez de quedarse pasivamente en sus hogares, interactúan y cumplen con deseos postergados. También es lugar de encuentro de artistas donde los consagrados pueden intercambiar ideas con otros emergentes.

Cultura, trabajo y militancia

En 1999 Fernanda Laguna, junto con la escritora Cecilia Pavón, creó el espacio Belleza y Felicidad en el barrio porteño de Almagro. Funcionó hasta 2007 como innovadora galería de arte, librería y editorial. Sostenido con muy pocos recursos, generó una fuerte adhesión, y dio cabida a artistas como Mariela Scafati, Leopoldo Estol, Diego Bianchi, Gastón Pérsico y Cecilia Szalkowicz. A través de su sello editorial, Belleza y Felicidad publicó libros de autores como César Aira, Roberto Jacoby, Gabriela Bejerman, Rosario Bléfari y Washington Cucurto.

El interés por el trabajo editorial lleva a Laguna a crear —junto al pintor Javier Barilaro y al escritor Washington Cucurto— Eloísa Cartonera en 2003. Tuvo por objetivo la publicación de literatura argentina y latinoamericana en momentos de una fuerte crisis económica, social e institucional iniciada en 2001 en Argentina. Los libros fueron hechos a mano con tapas de cartón comprado a cartoneros, pintadas y encuadradas por personas de bajos recursos. En 2012 Eloísa Cartonera recibe el Premio Principal de la Fundación Príncipe Claus del Reino de Holanda, otorgado a las personas o asociaciones cuyas acciones culturales impactan positivamente en sus sociedades.

Quizás la tarea de más largo aliento de Laguna sea Belleza y Felicidad Fiorito. Desde 2003 comenzó en Villa Fiorito, Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires, como una oferta de talleres de arte para niños y adolescentes y una sala de exposiciones para artistas del barrio y de otras zonas del país.

Las acciones de Belleza y Felicidad Fiorito, que surgen principalmente de iniciativas de Laguna, se realizan con la participación de



Belleza y Felicidad Fiorito. Desfile, arteBa, Dixit, 2017. Gentileza arteBA Fundación.

artistas y vecinos. Se encuentran articuladas en tres ejes: cultura, trabajo y militancia. El eje cultural involucra talleres de artes plásticas, literatura, música, performance y video, sumado a una galería de arte y a una editorial. El eje del trabajo se desarrolla en un taller de serigrafía para el estampado de remeras, muchas de las cuales se utilizan como estandartes en manifestaciones de protesta. El eje de la mili-



Fernanda Laguna y Cecilia Palmeiro. *Mareadas en la marea*, instalación, galería Nora Fisch, 2017. Foto: Ariel Authier. Cortesía galería Nora Fisch.

tancia se lleva a cabo en el acompañamiento a las luchas barriales de Fiorito y así, en 2016, se conforma el colectivo Ni una menos Fiorito.

El taller de serigrafía Belleza y Felicidad Fiorito, convertido en cooperativa de trabajo, concreta una microutopía de integración social. Las remeras allí producidas se venden en ferias, en manifestaciones o por Internet y pudieron ser vistas en un desfile que se llevó a cabo en arteBA en 2017. Se estampan frases feministas como “El amor no te obliga a hacer lo que no querés”, “Amo la cumbia pero sus letras no me quieren”, “1000 veces amigas. Si tengo problemas cuento con ellas”. También se da cabida a temáticas que atraviesan la ciudad de Fiorito, como la contaminación, la falta de trabajo, la discriminación, el narcotráfico y el abuso policial.

La incidencia social de Belleza y Felicidad Fiorito es directa. Se trabaja en talleres de violencia de género con asistencia a mujeres que sufren maltratos, donde se configura un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière) para poner en foco diferentes problemáticas, entre las que se incluyen las de del colectivo LGTBQ+.

En 2017 comienza a funcionar un comedor social: el “Comedor Gourmet”, que implica un vuelco en cuanto a lo alimentario, con comidas saludables y creativas. A diferencia de las tradicionales ollas

populares, se afirma la idea de disfrute para todos, incluidas las personas que viven en la pobreza.

Además, a través de la cocina se promueve el contacto y el entendimiento de otras culturas: chinas, italianas, alemanas, mexicanas, peruanas, de los pueblos originarios, entre otras. Recordemos que, etimológicamente, las palabras “saber” y “sabor” provienen de la misma raíz latina: *sapio*, que significa tanto degustar o saborear como entender.

Considerando que es en el hoy donde se juega el futuro, en 2008 Belleza y Felicidad Fiorito llevó a cabo un proyecto de Escuela Secundaria especializada en Artes Visuales, que recibió dos becas del Fondo Nacional de las Artes (FNA).

Estética cartonera

Las obras “cartoneras” de Roberto Frangella dan testimonio de su fuerte compromiso social. Reconocido arquitecto —creador de viviendas sociales y profundamente comprometido con los más necesitados— cuenta con trabajos que activan potenciales de zonas marginales y responden a la verdad incuestionable del *ser-con*.

Siendo argentino y viviendo en Argentina, Frangella siente una profunda admiración por el esfuerzo que hace gran parte del pueblo en construir una vida digna. Por eso, para él, los verdaderos héroes de la sociedad están entre la gente humilde, por ejemplo, entre los cartoneros. Dice:

Para mí “el Arte” es el camino de expresión de sentimientos, emociones, alegrías y sufrimientos. Es mi herramienta para dar una imagen concreta de mis ilusiones. No sé cuánto de valor estético tengan mis obras, pero sí cuánto de compromiso y entrega llevan. He aprendido que la vida propuesta por la ley del mundo es injusta y desigual. Y esto me desvela desde pequeño. Trato de revertir esta situación por el camino solidario y la búsqueda de la justicia. Así es que mis héroes dibujados son los más pequeños de la sociedad, albañiles y cartoneros; hermanos pequeños que por mi condición de arquitecto conozco bien de cerca. Cada vez estoy más convencido de que la obra de arte mayor sería la vida en armonía, compartiendo todo y creciendo al mismo tiempo en conocimiento y disfrute de este regalo maravilloso —la vida— que nos ha sido dado y que no valoramos.¹¹

11. Elena Oliveras, entrevista con el artista, 25 de enero de 2024.



Roberto Frangella. *Corcoveo*, envases de cartón reciclados, 40 x 40 x 20 cm, 2010.

El “otro cartonero” es tanto sinécdoque, o parte real del conjunto de marginados, como metáfora del sujeto resiliente. Un sujeto que se sobrepone diariamente a la adversidad, que lucha por mantenerse en pie y lo logra con una gran dosis de creatividad. No debemos perder de vista, por otra parte, que toda creatividad genuina supone marginalidad en cuanto oposición al *statu quo*. Es lo que, a lo largo de la historia, se hace ostensible en la vida penosa de numerosos artistas que se sintieron o fueron considerados marginales.

Desde la marginalidad del cartonero, utilizando los mismos materiales que ellos reciclan, Frangella crea. Todo lo descartado sirve si lo recuperamos para darle nuevos usos, incluido el artístico. Como Mies van der Rohe, Frangella siente que “Dios está en los detalles”. La frase —acuñada por Gustave Flaubert e immortalizada por el arquitecto alemán— es la premisa que lo guía en la producción de objetos tridimensionales, pinturas, acuarelas y dibujos.

En el caso de los objetos escultóricos “cartoneros”, lo importante no solo es aprender a ver los detalles, sino también ejercitar una mirada integradora. No solo admirar el reciclado artesanal de la materia pobre —que indica que en el arte todo puede entrar y nada debe necesariamente salir—, sino también imaginar el quiebre de prejuicios que dividen y marginan a los seres humanos. De este modo, se podría cumplir la utopía del *ser-con* en todo su alcance social.

Es preciso ver al otro con sus particularidades, más allá de la habitual mirada homogénea que desnaturaliza. Por eso, al representar a niños y niñas de las villas suburbanas donde desarrolla su trabajo social, Frangella hace que cada personaje sea, en sus detalles, diferente de los demás.

Cada uno “corcovea” a su manera. *Corcoveo*, el metafórico título de la obra que reproducimos, remite precisamente a la resistencia singular del ser humano que, como el caballo, se rebela con medios propios ante quien pretende dominarlo. Debido a que implican un fuerte compromiso social, las metáforas de resiliencia expuestas por artistas como Frangella confirman que estética y ética no están separadas. Por el contrario, son caras de una misma moneda. Y esta unión se comprueba en múltiples acciones colaborativas que desarrolla este artista-arquitecto en barrios populares. Uno de sus trabajos más destacados es el que tiene lugar en la Isla Maciel, donde ha logrado cumplir con la importantísima misión de despertar el interés de la comunidad por la actividad creativa.

Últimas consideraciones

Las obras analizadas comprueban que es demasiado tarde para ser pesimistas y que cada cual debe actuar dentro de un camino de superación. Y esto es particularmente importante en tiempos del *sálvese quien pueda*, de falta de solidaridad y generosidad estimuladas por la sociedad neoliberal del rendimiento.

Los artistas activistas ponen en primer lugar al otro y luchan por su felicidad. Por eso no temen producir desde el nivel prosaico de la vida y en este sentido se hacen eco de la demanda de Hegel: “lo que exigimos de una obra de arte es que participe de la vida”.¹²

Las obras de arte en general, y activistas en particular, son un tónico para la vida. Dice Robert Filliou: “*L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*” [El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte]. Podríamos extremar la comparación y concluir que el arte es lo que hace que la vida sea más **importante** que el arte. De allí que muchas obras activistas se disuelvan en la vida cotidiana. El lugar del arte se diluye en los lugares del arte, como la calle, el diseño o la cocina. Pasa a ser “heterópico”, “multiterritorial” o “extraterritorial”, si lo consideramos desde la perspectiva de la estética tradicional.

Podemos observar que hoy las transformaciones a las que aspiran los activistas no están enmarcadas en grandes ideologías. Conforman microutopías que hacen ver **zonas que duelen** dentro de la sociedad. Así, Brodsky destacará la faz violenta y represiva de muchos sistemas políticos totalitarios que operan en el momento actual. Por su parte, Ana Gallardo pondrá en foco a un sector de la sociedad desconsiderado: el de los adultos mayores y también el de los marginados por el sistema en general. En el caso de Fernanda Laguna y de Roberto

Frangella es la villa o el barrio pobre, sumamente necesitado, el que se hace visible en sus acciones militantes, corporativas y educativas.

De algún modo, todos podríamos conectarnos al afán transformador activista en la medida en que rompamos con el *statu quo*. Liliana Porter afirma que lo importante es forzar los propios límites y apostar a “la felicidad como un acto extremo de rebeldía”.¹³ Esta aspiración va en dirección contraria a los flujos de la “fábrica de infelicidad” de nuestro mundo, alimentada por todo tipo de valores materiales ajenos al bien común.

Bibliografía:

- GOLUBICKI, Bárbara, “Yo soy un colectivo”, en *Artishock*, 20 de noviembre de 2020, <https://artishockrevista.com/author/barbara-golubicki/>
- HEGEL, G. W. F., *Introducción a la Estética*, Barcelona, Península, 1973.
- HUYSEN, Andreas “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en Marcelo Brodsky, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2001.
- NANCY, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- VAN RAAP, Emilia, “Artivismo y Arte útil. Hacia un nuevo paradigma est-ético”, *Irrupciones*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 2017.

12. G. W. F. Hegel, *Introducción a la Estética*, Barcelona, Península, 1973, p. 28.

13. Liliana Porter, “El poder del arte está en su capacidad de cuestionar lo establecido”, Suplemento Ideas, *La Nación*, 5 de marzo, 2017, p. 9

Elena OLIVERAS. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *ArtNexus*, Bogotá. Fue distinguida con los Diplomas al Mérito de los Premios Konex en el área Estética, Teoría e Historia del arte (2006) y Ensayo de Arte (2024). Autora de *La levedad del límite*, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, *Arte cinético y neocinematismo*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo* (ed.), *Estéticas de lo extremo* (ed.), *Estética. La cuestión del arte*, que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, y *Distopías y microutopías en el arte del siglo XXI* (en edición). Colaboró en varias ediciones de la revista *Temas de la ANBA*, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en J. Jiménez (ed.), en *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Taurus y en S. Marchán (ed.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

PROHIBIDO OLVIDAR. CONVERSACIÓN CON FLORENCIA BATTITI

MARÍA CAROLINA BAULO



*En abril de 2019 publicamos para la nueva sección en castellano de Sculpture Magazine —una publicación del International Sculpture Center del que soy Contributing Editor desde 2007— la Conversación Prohibido olvidar con Florencia Battiti, quien en aquel entonces era Coordinadora de Artes Visuales y Programa de Arte Público del Parque de la Memoria en Argentina. Cinco años después, y siendo Battiti actualmente la Directora del Parque, la Academia Nacional de Bellas Artes me concede el honor de tomar este escrito para incluir en su dossier de la revista **Temas de la Academia, Artivismos en el siglo XXI. Arte. Urgencia. Acción.** La vigencia del testimonio aportado entonces por Florencia es indiscutible hoy día. En mi introducción decía que:*

El Parque de la Memoria—Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado se levanta como un emblema de la necesidad de mantener activa la memoria y desafiar en pleno espacio público, a quien quiera acercarse y ver, a conectarse con una verdad reciente, vigente y dolorosa de las últimas décadas de la Argentina.

Y celebro que sean cada vez más, local y globalmente, las acciones de concientización social y relecturas de las historias políticas de los pueblos, llevadas adelante desde la perspectiva del arte, el cual, nunca inocente, nos genera la incomodidad necesaria que nos invita a reflexionar.

Las aguas aparentemente inofensivas del Río de la Plata, bordean la capital de Buenos Aires conteniendo en sus profundidades

enigmas, historias, silencios obligados. *El Parque de la Memoria—Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* se levanta como un emblema de la necesidad mantener activa la memoria y desafiar en pleno espacio público, a quien quiera acercarse y ver, a conectarse con una verdad reciente, vigente y dolorosa de las últimas décadas de la Argentina; poder hacerlo de la mano de una propuesta que está guiada, en gran parte, por el arte, es un dato no menor. El soberbio Monumento que rinde homenaje a las víctimas, immortalizando sus nombres en la piedra perpetua, es acompañado en forma permanente por inteligentes e interesantes obras representativas de las más variadas miradas de artistas contemporáneos internacionales.

El Parque cuenta con un equipo de Producción e Investigación y Archivo. Con fecha de nacimiento en 1998 por Ley Nacional, fomenta una necesidad básica del ser humano: cultivar el conocimiento para comprender y recordar la historia y luchar activamente por mantener a flote la verdad. Conversando con Florencia Battiti —curadora oficial del Pabellón argentino en la próxima Bienal de Venecia 2019— ella nos cuenta sobre la experiencia de trabajar en un espacio donde arte y memoria trazan un frente común.

MARÍA CAROLINA BAULO: Es imprescindible comenzar por preguntarte sobre la interacción que se da entre el Monumento, las obras de arte y el Parque que todo lo contiene. Tu opinión y experiencia como Coordinadora de las Artes Visuales del Parque es fundamental. **Florencia Battiti:** Esa interacción (que funciona muy bien a mi entender) entre el paisaje, el monumento y las obras de arte, no fue sin embargo algo que se haya tenido en cuenta *a priori*. Tanto el diseño arquitectónico, paisajístico y del monumento como la selección de las esculturas que forman parte del proyecto fueron resultado de concursos públicos. Pero esos concursos (uno nacional, organizado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires [FADU], y el otro internacional organizado por la entonces Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado) se llevaron a cabo por separado a fines de los años noventa, sin una coordinación de acciones conjunta. Esa coordinación se comenzó a realizar a partir del año 2000/2001 aproximadamente, cuando yo comencé con la producción artística de algunas de las esculturas premiadas y se sigue llevando actualmente a cabo entre el Consejo de Gestión del Parque de la Memoria y Alberto Varas (uno de los arquitectos que ganó el Concurso organizado por la FADU y quien, desde entonces, continúa vinculado con nosotros). Esa interacción además, es fundamental en términos conceptuales: el monu-



mento exige una interacción con el Río de la Plata y las esculturas a su vez plantean una relación con el monumento y con el río.

MCB: ¿Cuáles son los ejes sobre los que se traza la propuesta del Área de Arte del Parque de la Memoria?

FB: El programa curatorial apunta a proyectos que aborden las problemáticas en relación con la memoria política en sentido amplio y desde perspectivas no dogmáticas. Estamos convencidos de que el arte problematiza desde lo poético y habilita miradas infrecuentes sobre problemáticas acuciantes para toda la sociedad. Personalmente creo en trabajar de manera seria pero no solemne. Realizamos exposiciones de artes visuales con curaduría y producción institucional (como, por ejemplo “Tiren papelitos. El mundial 78 entre la fiesta y el horror,” que fue concebida desde las áreas de Arte e Investigación del Parque de la Memoria conjuntamente con Memoria Abierta y el colectivo de periodistas NAN) y también invitamos a curadores a que nos acerquen sus proyectos. Lo que intentamos siempre es abordar los artistas de nuestro pasado reciente sin congelar ni aplanar sus complejidades y trazando perspectivas y relaciones con el presente. La idea es trabajar con una agenda que atienda a los problemas que hacen a nuestra contemporaneidad, explorando también cuestiones ligadas a las problemáticas político-ambientales, el avance de las políticas neoliberales, el peso que lo económico tiene en nuestras vidas, etc. A su vez, trabajamos con proyectos que nos resultan afines como ser la Bienal de Performance (invitando dentro de su marco, por ejemplo, a Laurie Anderson, o realizando una exposición de Lola



Arias) y con BIENALSUR (invitando a Regina Silveira, prestigiosa artista brasileña, a intervenir el Pabellón de Entrada al Parque en 2018). Estamos orgullosos del programa curatorial que venimos elaborando y evidentemente el medio reconoce también su importancia, dado que Radio France International y Radio Cultura nos otorgaron un premio por el proyecto curatorial del Parque en 2017.

MCB: Fruto del Concurso Internacional de Esculturas desarrollado en 1999 al cual hiciste referencia, un prestigioso jurado seleccionó ocho proyectos ganadores: Claudia Fontes (Argentina), Rini Hurkmans (Holanda), Marie Orensanz (Argentina), Grupo de Arte Callejero (Argentina), Nuno Ramos (Brasil), Marjetica Potrč (Eslovenia), Germán Botero (Colombia) y Dennis Oppenheim (Estados Unidos). Pero también hubo menciones e invitaciones especiales a artistas cuyo compromiso con la defensa de los derechos humanos ha sido siempre notable en su carrera. Tomemos algunos ejemplos para que nos cuentes sobre las

obras, y la dinámica de trabajo con los artistas. Por ejemplo, *Sin Título* de Roberto Aizenberg; *Torres de la Memoria* de Norberto Gómez; *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* de Claudia Fontes; *Carteles de la Memoria* del Grupo de Arte Callejero; *Monumento al Escape* de Dennis Oppenheim, entre tantos.

FB: Un año después de que la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires promulgara la ley que dio creación al Parque y al Monumento, la Comisión que por entonces gestionaba el proyecto lanzó un Concurso Internacional de Esculturas en el que se convocaba a artistas a presentar trabajos que abordaran la problemática del terrorismo de Estado en Argentina. Durante el transcurso de 1999, la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado recibió 665 proyectos provenientes de 44 países. Un jurado integrado por el artista Carlos Alonso; la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto; el curador británico David Elliot; la especialista norteamericana en arte público Françoise Yohalem; el curador brasileño Paulo Herkenhoff; el escultor Enio Iommi; el crítico

de arte Fabián Lebenglik; la curadora y crítica de arte cubana Lillian Llanes; el historiador del arte Marcelo Pacheco y el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel premió los proyectos escultóricos de Germán Botero (Colombia), Claudia Fontes (Argentina), GAC (Grupo de Arte Callejero, integrado por las artistas argentinas Violeta Bernasconi, Lorena y Vanesa Bossi, Mariana Corral y Carolina Golder), Rini Hurkmans (Holanda), Dennis Oppenheim (Estados Unidos), Marie Orensanz (Argentina), Marjetica Potrč (Eslovenia) y Nuno Ramos (Brasil). Además, el jurado otorgó cuatro menciones honoríficas que correspondieron por orden de mérito a Per Kirkeby (Dinamarca), William Tucker (Estados Unidos), Nicolás Guagnini (Argentina) y Clorindo Testa (Argentina).

Por otra parte, la comisión organizadora invitó por fuera de concurso a seis artistas, dada su trayectoria y compromiso con los derechos humanos: Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Leo Vinci (todos ellos argentinos), Magdalena Abakanowicz (Polonia) y Jenny Holzer (Estados Unidos).

A comienzos de 2000 comencé a trabajar en la producción artística de las esculturas. Desde entonces, las decisiones concernientes a la construcción y emplazamiento de las obras se toman en el seno del Consejo de Gestión del Parque de la Memoria, a partir de estudios de factibilidad que se realizan caso por caso, teniendo en

cuenta cuestiones relacionadas tanto con los procesos constructivos y presupuestarios, como con el mantenimiento a futuro de cada una de las esculturas. Hasta la fecha, llevamos construidas y emplazadas las obras de Tucker, Oppenheim, Aizenberg, Grupo de Arte Callejero, Guagnini, Orensanz, Gómez y Fontes. En los próximos días, estamos iniciando la construcción de la escultura de Germán Botero, que estará ubicada sobre una de las lomas que mira hacia Ciudad Universitaria.

MCB: ¿Qué es lo que se viene para el 2019?

FB: Durante el 2019 tenemos programadas seis muestras (tres en la sala principal y tres en el Espacio Base de Datos). Arrancamos el año con una exposición que revisita la pueblada conocida como “El Cor-dobazo” y con una muy interesante exposición de Alicia Herrero, que reflexiona sobre los aspectos criminales del capitalismo. Como en años anteriores, vamos a formar parte de la Bienal de Performance y de BIE-NALSUR. En este último caso con una exposición ideada por Male-na Pizani, Laura Códaga y Hernán Soriano que aborda la figura de la **bruja** en tanto mujer que fue perseguida por portar conocimiento, y sus derivas contemporáneas. Contaremos además con muestras de Dani Zelko y Gonzalo Elvira y hacia fin de año con un proyecto ideado por Lucrecia Martel y Alejandro Ros. Desde el Parque de la Memoria le pondremos mucha garra y creatividad a un año que se perfila como complejo y difícil desde todo punto de vista posible.

María Carolina BAULO. Buenos Aires. Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Diploma de Honor), curadora independiente desde 2009 con más de cuarenta muestras desarrolladas junto a destacados artistas visuales en importantes galerías de arte argentinas, museos y centros culturales. Se desempeña como *Contributing Editor para Sculpture Magazine, a Publication of the International Sculpture Center (U.S.A)* desde 2007 y como escritora-crítica para varios medios nacionales e internacionales especializados en arte contemporáneo. Profesora universitaria de posgrado invitada por la Universidad Del Salvador desde 2013, asesora de artistas, coleccionistas y espacios de arte. Con estudios en el campo del cine, teatro y fotografía, entre otras actividades coordina grupos de estudio y reflexión sobre estética y arte contemporáneo. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA).

