

DEL ARTIVISMO COMO ACCIÓN ESTRATÉGICA DE NUEVAS NARRATIVAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Visitación Ortega Centella

Universidad de Granada / visitaortegacentella@outlook.es

Doctoranda en Arte, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes Alonso Cano,
Universidad de Granada. Av. de Andalucía, s/n, 18014, Granada, España

Naturaleza del manuscrito

El presente artículo forma parte de una aproximación investigadora sobre los aspectos más relevantes de la creación artística que utiliza las estrategias de índole político para establecer micro-narrativas que posibiliten nuevas lecturas y nuevas formas de ver y entender el arte. En el mismo podemos encontrar aquellos colectivos que comenzaron estableciendo un discurso político en sus tácticas artísticas, apostando por un arte más social de carácter crítico y repulsivo hacia las injusticias sociales, permitiendo así una posible concienciación general hacia el cambio. La naturaleza de nuestro artículo deviene de la necesidad de identificar cuáles son aquellas estrategias políticas de las que se nutre el discurso artístico, y cómo los artistas, tanto a nivel de colectivo como individual, la utilizan en sus proyectos y obras de arte.

Como una nueva fórmula más eficaz para realizar la sacudida de conciencias necesarias que permitan el desarrollo de acciones estratégicas y sean consolidadas mediante la creación de otras tácticas políticas posibles de futuro con cierta notoriedad, se configura el concepto *artivismo*.

Podría definirse como un movimiento artístico-político capaz de restablecer la función social del arte (Gombrich, 2003) que ya se instauró en los comienzos de los años setenta, cuando el abandono de la mimesis dio lugar al nacimiento del arte del concepto y de la idea (Stangos, 2006). Un arte nómada que reflexiona sobre la relación social y las diferentes intervenciones artísticas de consumo; las desemejantes formas de comunicación, movilización y protesta, así como de las distintas estrategias políticas que perjudican a toda una sociedad, ya sea la homosexualidad, el SIDA, las reivindicaciones feministas, la integración racial, el derecho al aborto, entre otros.

Este artículo se apoya en la definición de arte de Josep Beuys, quien instauró la idea que defiende que todos somos artistas, y que por ello, el arte debía convertirse y reinventarse para dejar de ser lo que hasta el momento había sido. Bajo esta premisa, aquellas narrativas de carácter artivista que se aproximan al gran público, haciéndolo partícipe de la propuesta, permiten una lectura de concienciación colectiva frente a las situaciones de riesgo e injusticia social.

En un primer lugar, se contextualiza el fenómeno denominado artivismo, cuyas narrativas son capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad que desarrolla a su vez determinadas estrategias que consolidan nuevas tácticas políticas posibles. Estrategias de poder, que según Foucault (1978) no son incommensurables,

porque el poder es coextensivo al cuerpo social, y son utilizadas por las nuevas formas de entender y construir el arte.

En un segundo bloque se realiza una categorización de aquellas estrategias artístico-políticas más representativas que reflexionan sobre el abuso del consumismo, la especulación inmobiliaria, el individualismo, las estrategias políticas, la vulnerabilidad de algunos sectores sociales, el medioambiente, los recortes en la sanidad y la educación. Se examinan los distintos discursos de desavenencias basados en el arte y la crítica política que tienen su núcleo de irradiación originaria en EE.UU, de los cuales podemos destacar tanto a colectivos como Wochenklausur, ACT UP, Guerrilla Girls, o a artistas individuales como Suzanne Lacy, Santiago Sierra y Berna Reale.

Las posibles conclusiones que arroja nuestro estudio señalan que los artivistas, considerados aquí a los artistas y a los espectadores, comparten una concepción amplia de lo político, que permite la interrelación de las distintas micro-narrativas de poder que se establecen también en el discurso artístico. Formas de ver y contemplar el mundo cuyo fin no es otro que la construcción de un clima de grupo para favorecer así las prácticas compartidas de una misma sociedad. Formas de crear con y para la ciudadanía, dando aliciente a aquellos colectivos más vulnerables: en palabras de Carnacea y Lozano (2011), "que nos vayamos haciendo espacio con el arte como juego, como un carrusel que te invita al giro".

Artivismo

Podemos considerar el origen del arte social, tal y como lo entendemos actualmente, siendo el que define aquellas acciones con una carga política y trasgresora que se implica en los distintos procesos de cambios que experimenta nuestra sociedad, en los primeros movimientos feministas que tuvieron lugar en los años sesenta y en las primeras apariciones del video, junto con el surgimiento del conceptualismo que traerá nuevos puntos de vista al mundo del arte, y las primeras manifestaciones artísticas donde el cuerpo se convertía en el soporte que sostenía y transformaba el mensaje, la performance de la década de los setenta. Esta nueva concepción del arte como comunicador y el cuerpo como soporte, dieron lugar al nacimiento de prácticas artísticas como el *happening* junto con la contribución del movimiento Fluxus europeo. En el contexto latinoamericano, en la década de los setenta, la lucha política y la emergencia de un arte de resistencia propiciaron un estilo característico del arte de acción; una concepción del cuerpo como territorio de negociaciones y confrontaciones que servirá de base especulativa para

proyectar un nuevo posicionamiento ideológico frente a las realidades del entorno. Ferreira Gullar (1964), artista brasileño, poco antes del golpe de Estado que se extendió hasta los años ochenta en Latinoamérica, abogaba por el artista que podía participar del proceso de restauración social. Y fue en 1981, en la celebración del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual de Medellín, en Colombia, donde Aracy Amaral (1981) sostuvo que el neo-objetualismo latinoamericano estaba dotado de una identidad no subsidiaria de las directrices del arte de acción internacional (Amaral, 1981, p. 1)¹. El análisis reflexivo sobre las prácticas de arte de acción comprometidas con la realidad social que Amaral plantea en su discurso, son aquellas que implicadas con la política y con la problemática social han permanecido en la escena artística latinoamericana de los últimos tiempos.

En el marco europeo, fue la crisis de finales de los ochenta la que dio lugar a que en los comienzos de la década de los noventa se conformara un arte social que cuestionaría el mercado y el fetichismo de los objetos artísticos, haciéndose partícipe del posmodernismo activista o alternativo.

La disposición de una nueva concepción de la obra de arte como protesta en contra de la globalización y en contra de los conflictos armados supuso la generación de un movimiento activista como una forma de cuestionar las ideas políticas con la idea de arte. La deshumanización impuesta por el neoliberalismo y su modelo de exclusión social afectaron a gran parte de Latinoamérica en los años noventa, y esto se tradujo en estrategias estéticas que para fines de la década van a reinstalar el discurso del arte de acción en el escenario urbano, siendo incorporadas en forma creciente por la comunidad para utilizarlas en sus luchas y reclamos.

El “arte activista”, en palabras de Nina Felshin (1995), se entiende como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria, y señala su objetivo principal en el desarrollo de propuestas que impulsen determinados cambios sociales. Estos factores indican la configuración de una fenomenología activista que permite una nueva fórmula más eficaz para realizar la sacudida de conciencia hacia el desarrollo de nuevas acciones estratégicas que puedan ser consolidadas posteriormente a través de la creación de tácticas políticas.

Podríamos hacer una diferenciación, como hiciera J.M. Esquirol (2002), sobre la categorización del activismo dentro de las propuestas de arte de acción:

Dentro del activismo (...) podemos distinguir dos tipos bien diferenciados. Por un lado tenemos un

activismo clásico, organizado como monólogo, en el que el artista transmite un mensaje político de una forma unilateral. La única opción para el público es “lo tomo o lo dejo”. Frente a este activismo clásico tendríamos un activismo estructural, en el que el artista no transmite un mensaje, sino lo que hace es ofrecer una serie de herramientas para la comunidad para que sea esta última la que exprese sus opiniones políticas, sean del signo que sean, en lugar de manifestar exclusivamente las opiniones del artista (Esquirol, 2002, p. 327).

De este modo, la concepción del arte, un arte convertido a su vez en nómada, la entendemos, en palabras de Adolfo Colombre (2005), como un arte con un objetivo que tributa de otras funciones sociales y no se subordina a la belleza. Y es en esta reflexión en la que descansan los principios básicos del activismo, cuya misión no radica en determinar unas estrategias estéticas imperantes, ni realizar juicios de valores estéticos, pero sí que a través de unas tácticas artísticas miméticas a las políticas, queden incorporados a las distintas problemáticas sociales que se acontecen.

Como arte que utiliza narrativas de carácter social se aproxima al espectador durante el proceso creativo, haciéndolo a su vez partícipe, gracias a la concienciación colectiva frente a las situaciones de riesgo e injusticia social, y nutriéndose del uso de la estrategia de resistencia como medio de hacer visibles los traumas del propio “cuerpo social” situado en el plano de la invisibilidad y el silencio.

El activismo, por tanto, permite la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad, que desarrolla a su vez determinadas tácticas que consolidan otras formas políticas posibles, con un mayor compromiso con la sociedad y no con el arte (Becker, 1996). El principal objetivo es generar el mayor impacto y visibilidad posibles, utilizando para ello las tácticas publicitarias que les ofrece el entorno, así como las redes sociales como medio de difusión de las acciones.

Es a través de estos movimientos artísticos-políticos donde se establecen nexos que vinculan las protestas sociales con los modos de construir y pensar el arte, fortaleciendo a su vez cada una de estas prácticas artísticas y consiguiendo así una organización comunitaria que se identifica como movimiento activista. Protestas sociales realizadas a través de estrategias artísticas convierten el espacio público en la plataforma para su desarrollo, utilizando a su vez las diferentes técnicas publicitarias que ofrece el propio emplazamiento urbano.

Estrategias artístico-políticas

Al producirse una mayor sensibilización hacia lo social, que otorga un interés a la experiencia del cuerpo y su iconografía; planteamientos sobre la dicotomía entre la concepción de lo masculino y lo femenino; y la preocupación por la desaparición de las fronteras entre lo público y lo privado, llevaron a la necesidad del nacimiento de nuevos espacios expositivos alternativos, alejados del cubo blanco de las salas al uso y la aparición de las llamadas anti-exposiciones (Guash, 2000).

Como ejemplo concedido por este movimiento encontramos al Grupo Material, formado en 1978 por los artistas Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres, Mundy McLaughlin y Tim Rollins, cuya propuesta inicial consistió en la apertura de una tienda-galería en 244 East 13th Street en Nueva York, en 1980. Propugnaban un arte de montaje que abordara críticamente la problemática cultural y social del momento, realizando un control sobre su propio trabajo para así poder encauzar sus energías hacia la demanda de las propias condiciones sociales y no las del mercado artístico dominantes. La concepción como colectivo se consagró, según Moore y Miller (1985), en respuesta constructiva a los modos insatisfactorios en que se había concebido, producido, distribuido y ensañado el arte en la sociedad norteamericana del momento.

Para adentrarnos en los discursos de desavenencias basados en el arte y la crítica política, se analiza a continuación, a modo de categorización, los colectivos más representativos del panorama internacional, como: ACT UP, Wochenklausur y Guerrilla Girls, y a los artistas Susanne Lazy, Santiago Sierra y Berna Reale.

ACT UP

Para dar comienzo, situamos la protesta hacia las estrategias políticas que perjudican a una sociedad marcada por el sida que llevan a cabo el colectivo (Prada, 2001, p. 15)² fundado en 1987 en Nueva York, llamado ACT UP, que corresponde al acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del sida para desatar el poder). La escasa incidencia en la cultura visual actual demuestra la intencionalidad del olvido social de la enfermedad del sida, con una clara inclinación al desinterés por parte de los sectores políticos y sociales, siendo también escasos los artistas o grupos de artistas que trabajen con la enfermedad. En este caso, el objetivo principal que se plantea desde las propuestas del colectivo es poner de manifiesto la pandemia del sida y sus enfermos, para conseguir legislaciones más favorables, una mejora en las asistencias sanitarias y una mayor inversión en la investigación científica,

y así poder alcanzar todas aquellas políticas necesarias que permitan paliar la enfermedad. Una de las últimas acciones (figuras 1 y 2) consistió en ingresar totalmente desnudos, con inscripciones en sus cuerpos, en la oficina del Presidente de la Cámara de Representantes de EE.UU, John Boehner, con el objetivo de detener los nuevos recortes presupuestarios en los programas nacionales y mundiales sobre el sida.



▲ Figura 1. ACT UP. Acción en la Cámara de Representantes de EE.UU en contra de los recortes presupuestarios de los programas nacionales y mundiales sobre el sida, 2012. Fotografía de ACT UP New York

1. “Parece posible afirmar que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y Estados Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio [...] Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora...”.

El Coloquio Latinoamericano sobre Arte no-objetual de 1981 en Medellín, Colombia, puede considerarse un hito que supuso el primer intento de articulación de una visión panorámica a cerca de la irrupción de las tendencias de arte de acción en los países de Latinoamérica.

2. “Imposible [...] sería entender la génesis de estas nuevas propuestas críticas centradas en el mundo de la producción y recepción cultural sin pensar en la instauración de un nuevo concepto de lo colectivo, implícito en los acontecimientos sociales y políticos de aquellos años, y especialmente relacionado con el desarrollo de problemas vinculados a la inmigración y a las relaciones entre el tercer mundo y los países más desarrollados”.



▲ Figura 2. ACT UP. Acción en la Cámara de Representantes de EE.UU en contra de los recorres presupuestarios de los programas nacionales y mundiales sobre el sida, 2012. Fotografía de ACT UP New York

WochenKlausur

El arte como base potencial de acción, tiene un capital político a su disposición que no debe ser subestimado. El uso de este potencial para manipular circunstancias sociales es una práctica de arte tan válida como la manipulación de materiales tradicionales (<http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=es>).

Es el propio colectivo el que elige esta función del arte y establece unas acciones que se caracterizan por su límite temporal y por sus aportaciones resolutivas a los problemas identificados previamente, invitado por la curadora Danielle van Zuijlen de la Culturgest a participar en un proyecto en la ciudad de Porto, Portugal, titulado *Cuando los invitados son huéspedes*, 2010, donde una de las casas vacías de la ciudad fue propuesta para su libre uso a los estudiantes de arte, con la condición de que ellos debían acondicionarla para poder habitarla a cambio de estar exentos de abonar el importe del alquiler. Un proyecto con mucha aceptación y que se ha implantado como modelo para otros propietarios de edificios vacíos y grupos renovadores de la ciudad de Nueva York.

La intencionalidad que se plantea el colectivo con estas propuestas artísticas no es otra que la concienciación de los espacios deshabitados, proponiendo una reflexión sobre aquellos que están inutilizados y podrían dar servicio a un grupo social determinado, como los estudiantes, ya que Porto tiene una de las mayores universidades del país con 27 mil alumnos. La necesidad de los alumnos del alquiler de un espacio habitable para una estancia en la ciudad frente a las numerosas viviendas y edificios que son inutilizados y permanecen vacíos, hace que el colectivo plantee una estrategia artivista que permita una convivencia más fácil a través de la aportación de ambos sectores: el ofrecimiento de la exención de pago por la vivienda deshabitada, y el compromiso por su adecuación y mantenimiento en óptimas condiciones durante y tras el uso.

Guerrilla Girls

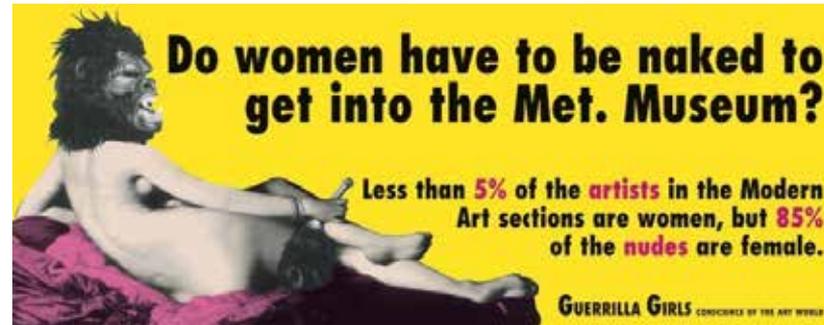
Las diferentes tácticas de guerrilla para promover y reivindicar la presencia de la mujer en el arte son las que utilizan el colectivo compuesto por artistas feministas, cuyo nacimiento tuvo lugar en Nueva York Guerrilla Girls, en 1984. Su arte de repulsa se identifica por trabajar con aquellas formas de discriminación hacia la mujer, abordando el sexismo y el racismo en el mundo del arte, así como la ambigüedad en las construcciones sociales, sobre lo real y lo irreal, provocando en el espectador una sacudida de conciencias frente a situaciones que cuestionan los valores estéticos y éticos sobre el género y el sexo. A través de las estrategias de carácter artivista, ya que hacen uso de la creación

de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en la sociedad, se plantean prácticas artísticas donde la participación del espectador se hace imprescindible para la configuración de la obra. En este caso, se trataría de un artivismo clásico (Esquirol, 2002), en el que el colectivo transmite un mensaje de carácter político de una forma unilateral, no dejando cabida a la re-interpretación, sino solo como opción de aceptarlo o no, como podemos ver en la siguiente propuesta. En ella utilizaron los mecanismos que la publicidad les proporciona para hacer denuncia del desequilibrio entre el género y la raza entre los artistas que inundan las galerías y los museos de arte. Su señal de identidad se caracteriza, no solo por el uso de la parodia en sus propuestas, sino por la utilización de una máscara de gorila para, entre otros, preservar su identidad, situándose en tono de humor descarado frente a las críticas políticas-sociales en contra de la violencia de la mujer, la guerra o la desigualdad racial que plantean en sus acciones.

En la Bienal de Venecia del año 2005 exhibieron, a modo de carteles publicitarios de grandes dimensiones (figuras 3 y 4), seis mensajes de carácter crítico hacia la política de la propia institución organizadora, hacia los museos de la ciudad que acoge la muestra, Venecia, y al cine de Hollywood.



▲ Figura 3. Guerrilla Girls. Cartelería presentada en la Bienal de Venecia, 2005. Fotografía de Guerrilla Girls.



▲ Figura 4. Guerrilla Girls. Cartelería presentada en la Bienal de Venecia, 2005. Fotografía de Guerrilla Girls.

[¿Por qué las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Museo? Menos del 5% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos.]

Suzanne Lazy

Suzanne Lazy pertenece al grupo de artistas de renombre internacional cuyas intervenciones, instalaciones, videos y grandes espectáculos, abordan temas sociales y urbanos. Nos interesa destacar su obra titulada *Crystal Quilt*, 1987 (figura 5). Se define como una acción que fue desarrollada en Minneapolis, donde 430 mujeres de unos 60 años de edad fueron convocadas para intercambiar sus experiencias sobre el envejecimiento y el paso del tiempo en sus cuerpos, como una experiencia colectiva conformada desde la individualidad. Esta acción supone la base por la que da origen a la obra *Siver Action*, 2013 (figura 6), llevada a cabo en el Tate Modern de Londres. En esta ocasión, se invitaron a cientos de mujeres, mayores de 60 años, para que a través de sus experiencias de participación en acciones políticas desarrolladas en el pasado formaran parte de una conversación colectiva improvisada. La estrategia del uso del diálogo en la acción establece una conexión, como elemento micro-narrativo, con las tácticas políticas empleadas para la convicción y el aumento de asociados a la causa política. La figura de la mujer, también supone una lectura más profunda sobre su categorización en el ámbito político, que tras sus intervenciones a través del diálogo se sitúan en un estrato inferior.



▲ Figura 5. Suzanne Lacy. *Crystal Quilt*, 1987. Escena perteneciente a la acción realizada por más de 430 mujeres en Minneapolis, 1987. Fotografía de Susanne Lacy



▲ Figura 6. Suzanne Lacy. *Silver Action*, 2013. Mujeres mayores de 60 años que desarrollan la acción propuesta para el BMW Tate en vivo, Londres, 2013. Fotografía de Suzanne Lacy

Santiago Sierra

Si dirigimos la mirada hacia la esfera artística de carácter activista en España, podemos encontrar, entre otros, a Santiago Sierra. Sus obras, de carácter minimalista, están cargadas de reivindicaciones sociopolíticas que arrojan luz a las distintas tramas de poder que fomentan la alienación y la explotación de la clase obrera, de las injusticias laborales cuyas desigualdades de riqueza son provocadas por el sistema capitalista imperante. Se sirve de aquellas estrategias propias del arte de acción, del minimalismo y del arte conceptual para construir un universo político-artístico. El extremo de su

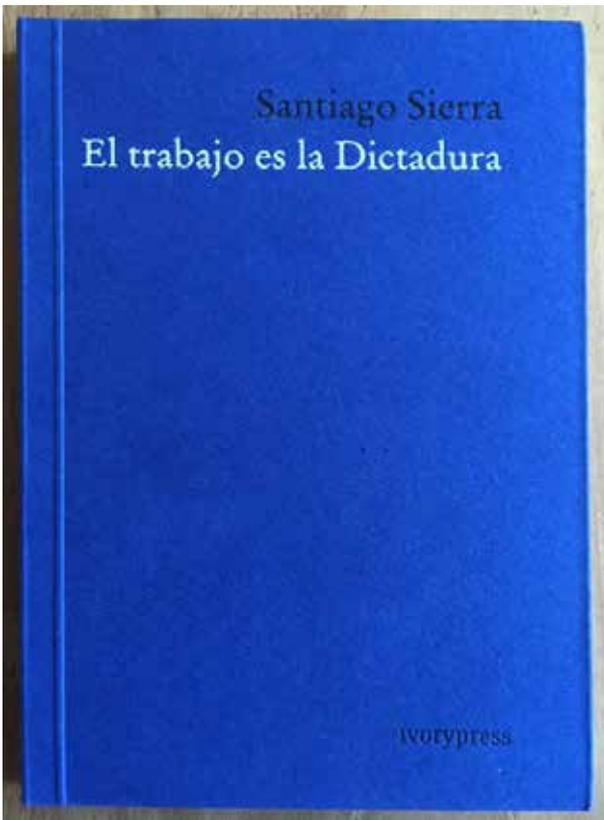
crítica hacia el sistema capitalista fue el rechazo al Premio Nacional de Artes Plásticas de España en el 2010.

La posición que ocupa el artista ante la obra está cargada de reivindicaciones de carácter político que se canalizan a través de las propias propuestas activistas, situadas tanto en el punto clásico como en el activismo estructural (Esquirol, 2002). Como ejemplo de activismo estructural se sitúa la obra realizada en la Ciudad de Guatemala en 1999, titulada *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*. La preocupación de Sierra de aquellos grandes contenedores cargados de mercancías que intentaban atravesar los límites fronterizos entre México y EE.UU., se dejan ver a través de esas cajas de cartón que esconden a una persona, las mismas que transportaban los grandes contenedores que atravesaban el país. Esta pieza, junto con la que a continuación se muestra, presentan una crítica hacia la praxis del abuso del poder del dinero, realizando acciones donde el propio artista proporciona una cantidad de dinero a los participantes para llevar a cabo la acción: o bien para permanecer dentro de cajas de cartón por un tiempo indefinido, para tatuarse una línea sobre su piel, para teñirse el cabello de rubio, o para masturbarse delante de una cámara de vídeo.

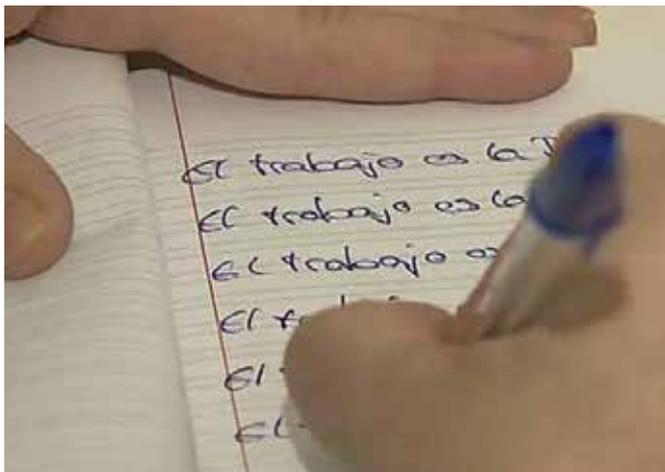
Una de sus últimas intervenciones con estrategia activista se desarrolló a principios del 2013 y lleva por título *El trabajo es la dictadura* (figuras 7 y 8), donde se contrató a través del Servicio Público de Empleo a desempleados que percibieron el salario mínimo interprofesional, es decir, 645,30 / mensuales, por escribir en 1000 libros la frase: *El trabajo es la dictadura*. Con una convicción absoluta, Santiago define el trabajo como:

Una actividad consistente en la venta del tiempo, de tu cuerpo, de tu inteligencia en los intereses de una tercera persona, con la finalidad de recibir una remuneración que te permita vivir, y que sobre todo que te permita reponer energía para seguir vendiendo tu cuerpo, tu inteligencia y tu tiempo (Pallier, 2010).

El artista proporciona una serie de herramientas que la comunidad usa, además de hacer uso de ello, ofrecen un servicio laboral remunerado, y es esta última la que interpreta la acción a través de sus opiniones y su propia experiencia.



▲ Figura 7. Santiago Sierra. El trabajo es la dictadura, 2013. Formato vertical, 150 x 105 mm, tapa blanda, 87 páginas. Editado por Santiago Sierra. Fotografía de Santiago Sierra



▲ Figura 8. Santiago Sierra. El trabajo es la dictadura, 2013. Formato vertical, 150 x 105 mm, tapa blanda, 87 páginas. Editado por Santiago Sierra. Fotografía de Santiago Sierra

Berna Reale

Con una línea politizada sobre la vulnerabilidad humana, nos adentramos aquí en la obra de la artista brasileña Berna Reale, ganadora del premio PIPA Online 2012, que le permitió, entre otros factores, otorgar una mayor difusión y conocimiento de su trabajo artístico. Su profesión de perita criminal, una actividad infiltrada en el tejido social, le permite concretizar la problemática de la dicotomía existente entre el centro y la periferia del espacio social-urbano y utilizarlo como tema principal de su obra. Las obras que se presentan en este artículo pertenecen a su exposición titulada *Vazio de Nós*, que fue exhibida en el Museo de Arte do Rio (MAR) por la curadora Daniela Labra, entre los meses de septiembre y diciembre de 2013. En ellas realiza una crítica a las injusticias y las desasistencias sociales que producen a su vez un enorme contingente de individuos sin esperanzas de futuro, que habitan espacios marginados en una geografía global de exclusión en el contexto brasileño. Con una fuerte carga simbólica hacia los aspectos más relevantes de la banalización de la muerte, sus obras, cargadas de connotaciones que discuten de forma poética el abuso del poder de la institución, están realizadas a través del discurso performativo de las mismas, con una intención que supera los límites fronterizos entre el artista y el espectador.

En su propuesta con un alto contenido poético, Berna Reale presenta en la exposición su obra titulada *Palomo*, 2012 (figuras 9 y 10). El discurso imperante de esta performance permanece en el propósito del abuso de las relaciones de poder institucional, representado a través de la figura elegante, en palabras de la propia artista, y el silencio que estos producen como causa del miedo en los estratos de los distintos niveles sociales. Según Berna Reale (2013) "A violencia silenciosa, ou a que é obserada em silêncio..., silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder" (Fonseca, 2013). La acción, con una atención vinculada hacia el activismo que proponemos en este artículo, por su carácter social-político, fue grabada durante el amanecer en el centro de la ciudad de Belém do Pará, Brasil, su ciudad natal. La artista, como imagen representativa del poder policial, se constituye como objeto que intimida y que controla como figura autoritaria, montada sobre un caballo rojo que le confiere fuerza y poder, donde subyace una violencia silenciosa. Durante la acción, con los comercios cerrados y la escasa actividad social, no se muestra a un gran público presente, aportando una reflexión sobre el rol que este ocupa en cuanto a los poderes institucionales predominantes.



▲ Figura 9. Berna Reale. Palomo, 2012. Performance. Fotografía de Leandro Franco Minervino



▲ Figura 10. Berna Reale. Palomo, 2013. Fotografía de la performance. Fotografía de La Galería Millan

Consideraciones

Las distintas estrategias artístico-políticas que aquí hemos presentado realzan la capacidad del artivismo como herramienta eficaz para unificar al espectador y al artista en señal de protesta en contra de las situaciones de riesgo e injusticia social. En nuestro artículo se procura una aproximación a las distintas estrategias artísticas que se han desarrollado en los últimos años, destacando aquellas que reivindican una mejora social con intervenciones de carácter político, y con una proyección colectiva en cuanto a la realización de las propuestas, ya sea por la participación activa del espectador o por la intención de reacción por parte de este.

El vínculo, entre las diferentes obras aquí citadas, se sitúa en la búsqueda de la racionalización de las tácticas políticas utilizadas, que a través del arte descubren una nueva visión y una alternativa al estado de crisis en que se encuentran, ofreciendo la posibilidad de nuevas interpretaciones. Los colectivos y artistas aquí citados, sirven como ejemplo de otros muchos que utilizan estas estrategias artístico-políticas insurgentes en desacuerdo con el discurso político del poder instituido. Artistas que comparten una concepción amplia de lo político que permite la interrelación de las distintas micro-narrativas de poder que se establecen también en el discurso artístico, como herramienta de protesta para construir nuevas lecturas y formas de ver y contemplar el mundo, cuyo fin no es otro que la cimentación de un clima de grupo para favorecer así las prácticas compartidas de una misma sociedad.

Referencias

Amaral, A. (1981). *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. Primer Coloquio latinoamericano sobre arte no objetual. Medellín: Museo de Arte Moderno.

Becker, C. (1996). *Zones of contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*. New York: State University of New York Press, Albany.

Carnacea Cruz, Á. y Lozano Cámbara, A. (2011). *Arte, intervención y acción social*. Madrid: Editorial Grupo 5.

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Serie Antropológica Ediciones del Sol.

Esquirol, J. M. (Ed.) (2002). *Tecnoética: actas del II Congreso Internacional de Tecnoética*. Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

Felshin, N. (Ed.) (1995). *But it is Art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press.

Fonseca, R. (2013). Entrevista com Berna Reale. *Das Artes*, 30, Rio de Janeiro: Dasartes.

Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.

Gombrich, E.H. (2003). Los usos de las imágenes. *Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.

Guash, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1960-1995*. Madrid: Akal.

Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Moore, A. y Miller, M. (1985). *The Story of a Lover East Side Art Gallery*. Nueva York: ABC No Rio Dinero.

Pallier, M. (Dir.). (28 de febrero, 2010). *Metrópolis. Arte y Activismo*. La2 de RTVE. [En línea]. Disponible en internet: <http://www.rtve.es/television/20100219/arte-activismo/318935.shtml>

Pallier, M. (Dir.). (29 de noviembre, 2010). *Metrópolis*. [Programa televisivo]. España, RTVE.es A la Carta, DC: Servicio de televisión abierta.

Stangos, N. (2006). *Conceptos del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

WochenKlausur. *Del objeto a la intervención concreta*. [En línea]. Fecha desconocida [citado el 14 junio 2013]. Disponible: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=es>