

## ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo

NINA FELSHIN

### El proceso de cambio

Con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales, surgió a mediados de los 70 una curiosa mezcla de prácticas artísticas que se expanden en los 80, para alcanzar niveles masivos de difusión e institucionalización en los 90. Estas nuevas prácticas de activismo cultural se han convertido en el tema de conferencias y artículos, de exposiciones y proyectos vinculados a comunidades y patrocinados por museos. Además, este fenómeno está dando ímpetu y contenido a varias revistas y organizaciones, lo que trae consigo un correspondiente aparato crítico y teórico en el que se plantean muchas cuestiones aún por responder.

Gran parte del arte del siglo XX ha sido producido, distribuido y consumido dentro del contexto de lo que reconocemos como "mundo del arte". Lo que ha impulsado a sus protagonistas ha sido fundamentalmente la búsqueda de la expresión personal y los objetos resultantes se han interpretado, en la mayor parte de las ocasiones, como producto de dicha expresión. Hasta finales de los 60, el formalismo -una de las últimas manifestaciones del modernismo- se hallaba en trayectoria ascendente entre la crítica de arte. Pretendía distinguir distintos tipos de arte en función de elementos autorreferenciales, enfatizando no sólo la pureza de cada género con respecto a otras disciplinas, sino también el carácter separado de la cultura en relación a las otras áreas de la vida. No obstante, a partir de finales de los 60 se iban a producir una serie de cambios en el mundo del arte que no eran sino un reflejo de los cambios que estaban teniendo lugar en el "mundo real".

La práctica cultural híbrida a la que nos referimos aquí se ha desarrollado a partir de estos cambios. Estas prácticas activistas, que cobran forma tanto a partir del "mundo real" como del mundo del arte, han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos veinticinco años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio. Surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los 60 y comienzos de los 70.

Destaquemos algunas de sus características principales. El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de intervención temporal, *performances* o actividades basadas en la

*performance*, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las técnicas de los medios de comunicación dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses y metro y material adicional insertado en periódicos con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales. Por último, se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público. El grado en que estas estrategias, colaboración entre artistas, participación pública y el empleo de las tecnologías provenientes de los medios de comunicación en la distribución de la información sirven y se incorporan de un modo satisfactorio a los fines activistas de la obra será el indicador fundamental a la hora de valorar su impacto. Adopten una forma temporal o permanente, el proceso de creación es tan importante en dichas actividades como su manifestación visual o física.

Se puede decir, pues, que las prácticas culturales activistas son esencialmente colaborativas, una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para el cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes. A menudo, los proyectos de artistas activistas están fuertemente vinculados a los movimientos sociales implicados directamente en los problemas de los que este arte se ocupa. El implicar en el proceso a la administración municipal, a organizaciones comunitarias o a otros grupos activistas, a sindicatos de trabajadores, a universidades, a especialistas medioambientales, iglesias, artistas, profesionales del arte e incluso a otros artistas activistas en sus proyectos, no sólo permite ampliar el público y la base de apoyo, sino que contribuye idealmente también a asegurar el éxito a largo plazo del proyecto comunitario que se ha marcado como objetivo. En las obras dirigidas a grupos específicos como las mujeres, personas sin hogar, estudiantes de secundaria, ancianas, miembros sindicales, trabajadores del servicio de limpieza, víctimas de la violencia sexual, etc., frecuentemente tales grupos toman parte activa junto con los artistas en las distintas actividades mediante el diálogo, la historia oral, la *performance* y el diseño conjunto de carteles e, incluso, mediante la realización de prácticas artísticas de tipo tradicional.

La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión o autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad. A través de tales expresiones creativas, los individuos son *dotados*, adquiriendo paulatinamente voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad mucho mayor. Lo personal, de este modo, pasa a ser político y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública. Como afirma Jeff Kelley, en este arte activista la participación puede convertirse en "*un proceso de diálogo que cambia tanto al participante como al artista*".

Este tipo de trabajos se constituyen así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas provenientes "del mundo real", y por otro es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el postmodernismo crítico. En conjunto estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista. En este proceso parecen sugerir una respuesta apropiada a la cuestión planteada en nuestro irónico título "¿Pero esto es arte?": pero ¿eso importa?

### **Raíces activistas en los 60**

"Está surgiendo una nueva forma de "política" y bajo unas formas que aún no reconocemos. El cuarto de estar se ha convertido en una cabina de voto. La participación televisiva en las Marchas por la Libertad, en la guerra, en la revolución, la contaminación y otros acontecimientos, está cambiándolo todo".

La generación que creció en la década del conformismo social y en el contexto del miedo al "otro" derivado de la Guerra Fría llegó a su mayoría de edad en los años 60. Tomando como punto de partida el Movimiento por los Derechos Civiles, la Guerra de Vietnam, el creciente movimiento estudiantil y una contracultura emergente, se fue evolucionando hacia un cuestionamiento general de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido. La predicción de McLuhan en el sentido de que la proliferación de las tecnologías electrónicas aumentarían la participación cultural, estaba a punto de comprobarse. Nacieron el discurso antibelicista en pro de la libertad, el movimiento ecologista y los discursos de liberación sexual, racial y étnica. Cuando los "sin voz" exigieron ser escuchados gran parte de esta resistencia y de este disenso tomó forma de activismo. Un tipo de organización alternativa de la expresión pública fue consolidándose paulatinamente a través de las protestas y manifestaciones a las que se unieron manifestaciones creativas de rebeldía como el teatro de guerrilla y las intervenciones mediáticas especialmente concebidas para llevarse a cabo en el ámbito de lo público. Lo que el activista Abbie Hoffman describía como "la calle":

*"Para los estadounidenses de clase media la calle es un símbolo extremadamente importante porque todo tu proceso de experimentación de la cultura está encauzado a mantenerte fuera de la calle... La idea es mantener a todo el mundo dentro de casa. De modo que, cuando te pones a desafiar a los poderes, te encuentras inevitablemente al borde de la indiferencia, preguntándote a ti mismo: '¿Debería tirar por lo seguro y quedarme en las aceras o debería lanzarme a la calle?' Y quienes se lanzan a la calle en primer lugar son los líderes. Los que asumen los mayores riesgos, los que finalmente efectuarán cambios en la sociedad. No sólo estoy hablando de la calle como una calle física, la calle real.. es también la calle de lo que llamábamos 'horario de máxima audiencia', debido al impacto de la TV".*

A finales de los 60, los y las activistas habían aprendido de la experiencia del Movimiento por los Derechos Civiles que los nuevos medios de comunicación podían ser utilizados en beneficio propio. Se vio claramente cómo los periódicos, y especialmente la televisión, podían no sólo transmitir noticias e imágenes, sino también incitar al debate y finalmente influir en la opinión pública. No es sorprendente, pues, que quienes lideraban el Movimiento por los Derechos Civiles aprendieran a organizar manifestaciones y confrontaciones dirigidas explícitamente a los medios de comunicación. Como afirma la fotógrafa Vicki Goldberg, *"el Movimiento por los Derechos Civiles probó que la cobertura de los medios de comunicación era una palanca con la cual mover el mundo"*.

En los 60 y 70, un buen número de grupos políticos y contraculturales se comprometieron con una forma de activismo performativo profundamente creativo y concienciado del papel de los medios de comunicación. Entre ellos cabe destacar la organización por la defensa medioambiental Greenpeace y los Yippies (Youth International Party) liderados por Abbie Hoffman. Aunque estos grupos no tenían conexión con el mundo del arte y no se identificaban necesariamente como artistas, su uso creativo de las imágenes emplazadas públicamente y los acontecimientos performativos designados para atraer la atención de los medios de comunicación prefiguraban el empleo de métodos similares por el activismo artístico actual. *"Utilizando las herramientas de Madison Avenue... ya que Madison Avenue es efectiva en lo que hace"*, Hoffman se convirtió en pionero del uso estratégico de los medios de comunicación a partir de la visión defendida contemporáneamente por McLuhan acerca del poder de la comunicación de masas. Desde los 80 la manipulación mediática iba a convertirse en un rasgo central del activismo tanto por parte de la derecha como por la izquierda.

## **La experiencia con los medios de comunicación**

La manipulación de los medios de Comunicación mediante su utilización directa o mediante la apropiación de la imagería visual diseñada específicamente para el consumo de estos medios se convirtió en un rasgo omnipresente en los 80 que continuó siendo explorado en los 90, aprendiendo los y las activistas de los sofisticados métodos de *marketing* utilizados en Madison Avenue, en las grandes corporaciones empresariales estadounidenses e incluso en la Casa Blanca. *"Por cuanto que tal activismo se ha visto involucrado por necesidad en la creación de imágenes legibles y efectivas escribe Brian Wallis podemos llamar activismo cultural a este nuevo estilo de política," lo que él define como "el uso de los medios culturales para tratar de efectuar el cambio social"*.

Aunque gran parte de los artistas aún proyectan el potencial de su obra activista a través de la participación directa, cada vez son más quienes utilizan los medios de comunicación como vehículos para implicar al público. Tales artistas desafían y utilizan las técnicas de educación y de distribución de la información de los medios de masas siguiendo dos estrategias fundamentales, aunque algunas veces se combinen ambos

métodos. En primer lugar, muchos artistas activistas imitan las formas y las convenciones de la publicidad comercial utilizadas por los medios, con el fin de distribuir información y mensajes activistas que uno no espera encontrarse en dichos canales. La utilización del espacio comercial emplazado públicamente garantiza a la obra un público amplio y diverso. Además, al apropiarse de imágenes y textos directos de gran efectividad eso sí, debidamente matizados mediante la ironía y el humor, se evita el lenguaje didáctico o de confrontación típico del activismo tradicional, a la vez que se estimula la capacidad interpretativa y crítica del público respecto al universo mediático que le rodea. Algunos artistas y colectivos Como Diggs, Group Material, el Artist and Homeless Collaborative y Condé y Beveridge, han combinado elementos del activismo popular participativo con las técnicas de los medios de comunicación: en estos casos, es el grupo participante quien determina y confecciona la forma y el contenido del cartel, la valla publicitaria o la fotonarrativa, y al utilizar tales medios de masas los receptores potenciales son mucho más amplios.

En segundo lugar, adquiere relevancia como estrategia artística el aprovechamiento político de la cobertura misma proporcionada por los medios de comunicación convencionales. Grupos como Gran Fury, WAC [Women's Action Coalition] y al colectivo de San Diego formado por David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Siseo, reconocen en la televisión y en los nuevos medios fuentes poderosas que pueden ser provocadas y manipuladas, tanto para comunicar su mensaje a un público mucho más amplio, algunas veces a todo el país, como para hacer detonar la controversia y extender el debate público. Para ellos, así como para las Guerrilla Girls, Lacy y Ukeles, la cobertura de los medios de comunicación es una parte integral de su obra.

La intervención estratégica de los activistas en los medios de comunicación ha tenido indudablemente una gran repercusión. Debemos señalar en este punto que, como discutiremos más tarde, en su uso de los medios y del lenguaje que les acompaña, los artistas activistas posiblemente están en deuda con ese "arte postmodernista crítico" de los 80 que tenía como objeto de análisis primordial el papel de los medios de comunicación en la conformación de las representaciones culturales dominantes.

## **El legado del arte conceptual**

Al igual que ocurrió en el activismo social general, los artistas de finales de los 60 comenzaron a cuestionar las prácticas autoritarias y exclusivistas del propio mundo artístico, tanto en lo relativo a sus instituciones como a sus estrategias estéticas. En 1969, por ejemplo, la Art Workers Coalition (AWC) ya estaba establecida. Constituida inicialmente como una organización en defensa de los derechos de los artistas (aunque también funcionó como un grupo de oposición a la Guerra del Vietnam), exigía, entre otras cosas, una mayor participación y representación de los y las artistas dentro de la estructura de los museos, una mayor representación de las mujeres y de las minorías en exposiciones y colecciones permanentes y una mayor responsabilidad política por parte de las instituciones.

La AWC, disuelta a finales de 1971, es probablemente la organización de artistas mejor conocida, pero no fue la única. Existieron otros grupos involucrados activamente en la protesta contra la guerra y en asuntos feministas desde dentro del mundo del arte. Lo significativo de AWC es que muchos de sus miembros eran artistas conceptuales. La crítica del objeto de arte y de las estrategias estéticas formalistas llevada a cabo por el conceptual, y su deseo de acortar la distancia entre arte y público y entre arte y vida, pueden ser vistos como el equivalente en el mundo del arte de la urgencia que se estaba viviendo en el "mundo real de una mayor participación, apertura y democratización de las instituciones existentes.

Otros dos movimientos artísticos que surgieron en el clima democrático y creativo de finales de los 60 y comienzos de los 70 son el *performance art* y el arte feminista. Al igual que el conceptual, han ejercido también una significativa influencia sobre una parte importante del arte activista actual. El arte de la *performance* es una forma híbrida, efímera, que conlleva un alto grado de cruce de disciplinas y está dotado de una gran capacidad para implicar al público. Como tal, no sólo abre las fronteras estéticas dentro de las artes visuales, sino que también desafía las del teatro tradicional. Aunque la *performance* tuvo una gran eclosión en los 70, también merece señalarse un modelo más temprano que tiene un papel relevante en este orden de cosas. A finales de los 50, Allan Kaprow introdujo la idea del *happening* como una forma de *performance* participativa en la que tanto el público como el material de la vida cotidiana, objetos, actividades, funciones, experiencias, se consideraban materiales viables para el arte. Más tarde, en los 60 y a comienzos de los 70, la *performance* fue adoptada por muchos artistas. Los artistas activistas emplean las actividades performativas por muchas razones, pero sobre todo porque su apertura e inmediatez invita a la participación pública y porque su carácter espectacular puede actuar como un imán para los medios de comunicación.

El arte feminista, a través de una gran variedad de medios, se ha hecho eco de los problemas e intereses de un nuevo feminismo emergente dando forma estética al credo "lo personal es político", una idea que guió gran parte del arte activista en su examen de la dimensión pública de la experiencia privada. Muchas artistas feministas adoptaron el *performance art* en los 70 resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo. Es interesante destacar cómo estas estrategias, según Lucy Lippard, incluyen la "*colaboración, el diálogo y un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales, y un nuevo respeto por el público*". Hemos de señalar también que, independientemente de que dichas artistas hayan surgido en los 70, 80 o 90, los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante. No es de extrañar, por tanto, que las prácticas artísticas de los 70, que hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorrepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo.

El desprecio por el objeto de arte y su sistema de distribución en forma de mercancías que caracterizaba al conceptual, su deseo de expandir las

fronteras estéticas y su énfasis en las ideas por encima de lo formal o la definición visual, condujo a los artistas conceptuales a experimentar con toda clase de materiales y formas no permanentes, baratas y reproducibles, incluyendo fotocopias y otros sistemas de comunicación no artísticos, instrucciones (**para ser ejecutadas** por otros), vídeo, instalaciones y *performances*, así como proyectos deliberadamente efímeros, todo ello enraizado en el "mundo real". Los proyectos a menudo exigían un cierto grado de participación por parte del espectador o espectadora y frecuentemente tenían lugar fuera de los emplazamientos tradicionales del arte. La pieza de Robert Barry *Telephatic Piece* de 1969, por ejemplo, estaba acompañada de una afirmación en el catálogo que decía: "*Durante la exposición, trataré de comunicar telepáticamente una obra de arte, la naturaleza de la cual es una serie de pensamientos que no son aplicables al lenguaje o la imagen*". En otro ejemplo de finales de los 60, Joseph Kosuth realizó una serie de trabajos en periódicos y revistas en los que se buscaba destacar cómo "*la inmaterialidad de la obra se acentúa y cualquier posible conexión con la pintura se trata con rigor. La nueva obra no está relacionada con un objeto precioso, es accesible a tanta gente como esté interesada; no es decorativa, no tiene nada que ver con la arquitectura; puede ser llevada tanto a casa como al museo pero no fue hecha pensando en ninguno de los dos sitios*".

En estas y otras reacciones a la estética exclusivista del formalismo, el conceptual planteó la idea de que el significado de una obra de arte reside no en el objeto autónomo, sino en su marco contextual. La idea de que el *contexto físico*, institucional, social o conceptual de una obra es lo que constituye su significado influyó en muchos de los desarrollos que siguieron en los 70, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público.

La importancia de la contextualización llega hasta el punto de que un buen número de críticos, críticas y artistas han llegado a considerar que el arte activista es "el nuevo arte público", y que el contexto representa un refinamiento de la noción de *site specificity* (especificidad espacial) tal y como se ha venido aplicando en la escultura y el arte público. Inicialmente, *site specific* se refería a una relación formal integral entre la escultura y el emplazamiento, una relación según la cual la obra no podía ser separada de su entorno. A finales de los 60 y comienzos de los 70 se instalaron este tipo de obras en paisajes remotos, en entornos urbanos y en galerías y museos. En contraste con el notorio *turd in the plaza*, una variedad de arte público que a menudo consistía en poco más que una versión a gran escala de una obra de estudio, el arte público *site-specific* tenía una relación real con su contexto y, supuestamente, también con la gente con quien iba a enfrentarse. Es significativo señalar cómo la General Services Administration, que administra las propiedades del gobierno federal y está encargada de solicitar la realización de obras de arte para sus nuevos edificios, tomó conciencia del nuevo pensamiento en torno al arte público y cambió el nombre de su programa a mediados de los 70, reemplazando el término Fine Arts in New Federal Buildings por el de Art-in-Architecture (programa de arte en la arquitectura).

Las obras que incorporaron el significado histórico o referencias no físicas a su emplazamiento de cualquier tipo representan una noción más desarrollada

de *site specificity*. Robert Smithson y George Trakas se cuentan entre estos artistas que respondieron a los aspectos no formales del lugar. Smithson, en un buen número de obras escultóricas de carácter medioambiental al aire libre, reclamaba emplazamientos destinados a la acumulación de desechos industriales para subrayar la necesidad de dar soluciones constructivas a la devastación del entorno. Mientras tanto, Trakas producía esculturas relacionadas con emplazamientos tanto interiores como exteriores incorporando referencias a la historia local. Al igual que otros artistas influidos por el pensamiento conceptual y, en su caso, por las formas híbridas que confluyen en *la performance*, Trakas concebía su obra contando a priori con el espectador. Muchas de sus esculturas, por ejemplo, incorporan puentes y caminos accesibles y el espectador ha de abandonar su pasividad tradicional para convertirse en un participante activo cuyas percepciones espaciales pueden verse alteradas al interactuar con la obra.

El debate sobre el "nuevo arte público" se ha centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como lugar [*site*] y la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es ese *lugar*. Según esta definición, arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa. El problema con esta definición tan abierta es que en su esfuerzo por articular un nuevo modelo viable de arte público, a menudo fracasa a la hora de distinguir las diferencias estratégicas y metodológicas con que los y las artistas abordan su trabajo. Quienes proponen un "nuevo arte público" según este principio tan laxo tienden a **poner en el mismo** saco a artistas que emplean estrategias activistas de carácter procesual con otros fenómenos artísticos que sólo las adoptan superficialmente. Por otro lado, el hecho de que una obra esté situada en un emplazamiento público, en términos exclusivamente físicos, no garantiza la comprensión ni la participación pública. Ni siquiera cuando esa obra es de contenido político, arte político no es sinónimo de arte activista.

A pesar de que el debate sobre el "nuevo arte público" no ignora totalmente la diversidad de las influencias que confluyen en él, el término mismo elegido hace énfasis en un linaje de arte público a expensas de otros rasgos igualmente definitorios, como pueden ser las metodologías procesuales, cuyos orígenes deben rastrearse en un ámbito muy distinto. Es importante señalar además que el llamado "nuevo arte público" no reemplaza y ni siquiera desafía el tipo de "arte público" que sus teóricos consideran superado. Yo sugeriría más bien que la noción expandida o inclusiva de *site*, tal y como es delineada por teóricos del "nuevo arte público", forma parte de un impulso o deseo de contextualización más amplio, que se puede rastrear desde finales de los 60 tanto en muchos sectores del mundo del arte, como en el de la cultura en su sentido más amplio. También pienso que los orígenes de este cambio hacia una estética más abierta dentro del mundo del arte se encuentran principalmente en el conceptual, y después en los proyectos interdisciplinarios postmodernistas.

Lamentablemente, la crítica del capitalismo llevada a cabo por el conceptual no consiguió realmente abolir el objeto de arte o socavar el sistema de



mercado. Como lo demuestran los ejemplos de Barry y Kosuth, el contenido del arte conceptual no acabó de adoptar totalmente los métodos y las formas de la filosofía democrática que le inspiraba, de tal modo que nunca llegó a considerar las cuestiones sociales y políticas como un objeto realmente viable. Así pues, aunque las ambiciones y estrategias del conceptual fueran democráticas, sus trabajos siguieron cristalizando en formas de arte esencialmente exclusivas y fuera del alcance de cualquiera que no perteneciera a dicho mundo. A pesar de ello, las implicaciones derivadas del conceptual han tenido un gran alcance, ayudando a crear un clima en el mundo del arte que ha propiciado que los artistas que llegaron después se decidieran a completar la revolución que el conceptual puso en marcha.

Se podría decir que el conceptual ayudó a pavimentar el camino hacia el postmodernismo y proporcionó un marco estructural firme para las prácticas de arte activista.

### **Síntesis en las prácticas**

No obstante, a pesar de su aparición a mediados de los 70, no fue hasta *los 80* cuando el arte activista realmente encontró su plena justificación en respuesta a las fuerzas conservadoras que dominaban tanto el mundo político como el mundo del arte, la presencia creciente de los métodos activistas tanto en la izquierda como en la derecha, la influencia persuasiva de los medios de comunicación y la consolidación de las relaciones públicas.

La erosión de la democracia, debido tanto al desmantelamiento de los programas sociales como a la promoción de iniciativas que favorecían a los ricos durante los años de la administración Reagan-Bush, condujo a una polarización creciente entre ricos y pobres, entre los poderosos y los que carecían de poder, entre la izquierda y la derecha. Los activistas de izquierda se movilaron en torno a temas mucho más diversos que antaño, como fueron la crisis nuclear, la intervención de Estados Unidos en Centroamérica, la derrota de la Enmienda de la Igualdad de Derechos y la amenaza al derecho al aborto, el fenómeno de las personas sin hogar, el silencio clamoroso del gobierno federal en respuesta a la crisis del SIDA, la censura y el abandono cada vez mayor de sectores de la sociedad que ya estaban marginados de antemano. Los activistas de la derecha protestaban, por su lado, contra el aborto y ejercían presiones para lograr una política pública en apoyo a sus convicciones sobre la moralidad pública y privada. El mundo del arte estaba, por su parte, "fuera de juego" debido a los muchos ataques sufridos [desmantelamiento del sistema de financiación pública, censuras, etc.].

En muchos aspectos, el mundo del arte de *los 80* reflejaba el "mundo real" que acabamos de describir. Los pasos tentativos dados en los 70 hacia un clima más democrático fueron completamente revocados por un énfasis renovado en los intereses del mercado: el estatuto de la obra de arte como mercancía, el culto al artista individual, el prestigio del coleccionismo, elevándose las relaciones públicas y la manipulación de los medios de

comunicación a cotas hasta entonces inimaginables. Los artistas masculinos siguieron siendo los dueños de la escena hasta finales de los 80 (algunos de ellos adquirieron una enorme fama y riqueza de la noche a la mañana), notándose en el mundo del arte el contragolpe dado al feminismo con el resultado de una aparente desaparición repentina de los avances logrados. Las Guerrilla Girls se formaron en 1985 en respuesta directa a este contragolpe y el Group Material se unió para hacer referencia al elitismo cultural del mundo del arte y cuestionar *"toda la cultura que habíamos dado por sentada,"* invitando a los demás a hacer lo mismo. La formación de Group Material en 1979 es significativa pues hacía ver que aunque el conceptual (en el que está enraizada su filosofía colectiva) pudiera haber cambiado el clima del mundo del arte en los 70, las prácticas exclusivistas aún prevalecían. Para nuestra perspectiva actual está claro que la intensificación de las posturas elitistas en los 80 justificaba plenamente el trabajo del Group Material.

En reacción a estas corrientes conservadoras dentro y fuera del mundo del arte, un número creciente de artistas comenzaron a trabajar en torno a la esfera de lo político a lo largo de los últimos veinte años. Han vuelto sobre muchos de los temas que preocupaban a activistas políticos y grupos de izquierda de los 60-70, incluyendo la crisis nuclear, el imperialismo, la Intervención en Centroamérica, el medioambiente, el fenómeno de las personas sin hogar y la gentrificación, la política racial, étnica y sexual, las políticas de la identidad en los 80 y en el multiculturalismo de los 90 y, por supuesto, la crisis del SIDA. Es interesante señalar cómo en los 80 el SIDA politizó el mundo del arte en un grado muy similar a como lo hizo el feminismo en los 70, aunque de un modo mucho más penetrante y omnipresente. La aceptación institucional del arte político alcanzó su punto álgido en 1993, cuando el Whitney Museum of American Art dedicó su prestigiosa Bienal a toda clase de arte comprometido política y socialmente.

A lo largo de los 80, los artistas postmodernistas emplearon la crítica feminista de la representación y la ampliaron a una crítica más general de las representaciones culturales del poder. Muchos de estos artistas utilizaron las técnicas de los medios de comunicación propios de la cultura dominante, principalmente la fotografía, con el fin de reevaluar críticamente los códigos implícitos en la representación. El lenguaje desarrollado por algunos de ellos, especialmente Jenny Holzer y Barbara Kruger, ha influido, sin duda, en muchos artistas activistas posteriores. Pero el arte postmodernista comprometido políticamente se exhibía, en la mayoría de los casos, dentro de los emplazamientos tradicionales del mundo del arte, siendo en su mayor parte literal y figurativamente inaccesible al público general. La participación a través de la interpretación, una estrategia clave en el arte activista, es imposible si la ambigüedad y la oscuridad, a pesar de lo provocativo que se muestre estética e intelectualmente, impiden su comprensión. Es más, el arte postmodernista crítico fue adquirido por coleccionistas y museos a precios desorbitados y algunos de sus realizadoras tuvieron como representantes a las galerías comerciales más destacadas del SoHo. Se puede decir que, irónicamente, la mayoría de ellos se zambulleron en la cultura dominante que buscaban desafiar, y al hacerlo encontraron el mismo destino que el conceptual.

Pese a que las metodologías y las intenciones respectivas del conceptual, del postmodernismo crítico o de resistencia y del arte activista difieren, y aunque no deberían ser vistos como movimientos sucesivos, existe un hilo común que los atraviesa. La crítica conceptual de las instituciones del arte y de las estrategias estéticas formalistas, la crítica de la representación por el postmodernismo y las prácticas del arte activista son igualmente políticas en su cuestionamiento de las representaciones culturales dominantes, estando todas ellas interesadas en poner en evidencia las configuraciones del poder. De algún modo, en las tres se encuentran implícitas algunas de las cuestiones planteadas por Group Material, cuya propia práctica sirve para vincular el conceptual de los 70 con el postmodernismo de los 80: "¿Qué tipo de política orienta los compromisos y lugares comunes aceptados sobre el arte y la cultura? ¿A qué intereses sirven estas convenciones culturales? ¿Cómo se produce la cultura y para quién se lleva a cabo?".

Para los artistas activistas ya no se trata simplemente de adoptar un conjunto de estrategias estéticas más inclusivas o democráticas, o de abordar los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte. En su lugar, los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales. No contentos con limitarse simplemente a realizar preguntas, se comprometen en un *proceso* activo de representación, intentando al menos "cambiar las reglas del juego", dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social.

Pero ¿logran algún éxito? ¿Y cómo se puede afirmar el impacto de proyectos que a menudo luchan por resultados difíciles de medir, tales como estimular el diálogo, reforzar la conciencia o dotar a una comunidad? Si bien estos objetivos son pasos importantes en el proceso de cambio social, lo que empuja a los artistas activistas es la necesidad de establecer relaciones y mecanismos desde dentro de la comunidad para ayudar a asegurar el impacto a largo plazo de su trabajo. Esto es especialmente importante para quienes llevan a cabo su trabajo en otras ciudades o en el extranjero. "*Descifrar dónde está el elemento clave*", como afirma un coreógrafo del American Festival Project, es una forma de hacerlo: es decir, identificar a las personas de la comunidad local con cuyo apoyo se asegura el impacto y la continuidad de los proyectos. Más allá del método seguido, los artistas activistas serán más eficaces en tanto sean capaces de estimular la continuidad del proceso de participación pública que su obra ha puesto en funcionamiento.

## **Mirando hacia el futuro**

Podemos preguntarnos: ¿cuál es el futuro del arte activista? Sólo se puede asegurar que estará vinculado a los ciclos del ámbito político. Tanto el activismo político como el arte activista parecen florecer, como lo hicieron durante el contragolpe conservador de los 80, cuando la participación pública en el proceso democrático queda restringida repentinamente y cuando la

sociedad se polariza descaradamente entre los poderosos y lo no poderosos, quienes son escuchados y quienes son silenciados. Aunque el clima político en Estados Unidos cambió con la elección de Clinton en 1992, hasta la fecha sus promesas electorales permanecen por lo general incumplidas. Es fácil adivinar que el activismo político y el arte activista continuarán floreciendo en los 90. No obstante, es interesante observar cómo, de las prácticas examinadas aquí, dos de ellas (Gran Fury y WAC) han desaparecido más o menos, una tercera (Guerrilla Girls) se está enfrentando a una crisis de identidad<sup>19</sup> y una cuarta (Group Material) está repensando su futuro. Estos últimos acontecimientos no señalan ciertamente el fallecimiento del arte activista, simplemente sugieren que éste, al igual que el activismo político, está íntimamente relacionado con el contexto en el que surge. Los tiempos cambian, la política gubernamental en el exterior cambia, la interna hace estragos, la rabia se enfría, la frustración y la desesperación se expanden, los objetivos necesitan ser reevaluados y las prácticas reconfiguradas, y, de un modo que quizás nos sorprende, hay artistas activistas que deciden volver a otros modos más "tradicionales" de hacer arte.

Dado que los artistas que aquí tratamos se alinean con los temas del **"mundo real"**, quizás resulte irónico el hecho de que la mayoría mantenga una relación continua con el mundo del arte. Cada relación es única, algunas más complejas o problemáticas que otras. Los museos y los espacios alternativos patrocinan sus proyectos, las agencias artísticas y las fundaciones los subvencionan, las escuelas de arte los contratan y los críticos de arte escriben sobre ellos. Una parte importante de este tipo de obra trata de no ser permanente, pero parte de ella ha sido presentada, o en algunos casos incluso coleccionada, por importantes museos estadounidenses, europeos y canadienses, y algunos y algunas artistas son representadas por galerías comerciales. Un colectivo ya mencionado ha participado en una Bienal del Whitney Museum, así como en la Documenta de Kassel y en la Bienal de Venecia, tres de los acontecimientos artísticos más prestigiosos.

Pero al igual que el activismo político en los 90 se está viendo transformado por las condiciones políticas de esta década, el arte activista también está siendo reformado por el mundo del arte de los 90, una entidad radicalmente diferente de la que era en los 80. Al final de los 80, el mundo del arte estaba en ruinas. El mercado había quebrado y el senador Jesse Helms y otros personajes de la derecha habían declarado la guerra a la cultura y al NEA<sup>20</sup>. Las subvenciones públicas y privadas se habían agotado como resultado del declive económico, las controversias de la censura y el cambio en los patrones de las fundaciones. Tras el cierre de muchas galerías comerciales y en respuesta a lo limitado de las oportunidades institucionales, los artistas en los 90 han demostrado un interés renovado en formas no comercializables de arte, como las instalaciones, y en prácticas basadas en la performance y el activismo.

Junto a la eclosión del arte activista en los 90, estamos comenzando a ver fundaciones culturales y artísticas dedicadas a programas sociales. "In L.A., Political Activism Beats Out Political Art," es el encabezamiento de un artículo que apareció en el New York Times en marzo de 1994". El artículo informa sobre un importante cambio acaecido en la política de subvenciones de la Lannan Foundation, anteriormente un gran soporte de las exposiciones

y adquisiciones de arte contemporáneo, incluyendo algunas de naturaleza política. El artículo comenta también la tendencia, general entre las corporaciones y las fundaciones en los últimos años, a dirigir sus anteriores subvenciones para las artes hacia programas sociales. Ya en 1994, el Village Voice informaba de un cambio en el NEA y en el paso de una política de financiación de las artes que apoyaba a artistas individuales a otra que subvenciona proyectos basados en la comunidad que son esencialmente educativos (y apolíticos). Esta tendencia era vista como un medio de evitar la controversia, así como el síntoma de un cambio general en los modos de subvención pública. Un dato paralelo es la moda creciente entre los museos de los 90 a invitar a artistas comprometidos en proyectos basados en la comunidad.

En su libro sobre el arte activista en torno al SIDA, Douglas Crimp y Adam Rolston lamentan el hecho de que el arte crítico postmodernista raramente llevó a cabo su "promesa implícita de romper con el museo y el mercado para acometer nuevos temas y encontrar nuevos públicos". Citan el arte activista de ACT UP como una excepción al carácter exclusivista de la mayoría del arte postmodernista políticamente comprometido. Ahora, unos años después de este análisis, queda claro que el arte activista en torno al SIDA, que incluye el trabajo de Gran Fury, no iba a ser el único. El arte activista está en plena efervescencia, como su proliferación actual claramente indica. Pero debido a su creciente aceptación por parte de las instituciones durante los 90, los artistas activistas han de tener mucho cuidado para evitar lo que Crimp y Rolston consideran "el destino de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas... la capacidad del mundo del arte de adoptarlas y neutralizarlas". Sólo si son capaces de conservar una mirada crítica y sin componendas sobre sí mismos y las intenciones de su trabajo, lo que no siempre es fácil, los artistas activistas podrán probar que la aceptación y el apoyo por parte del mundo del arte no es el beso de la muerte para las prácticas de arte críticas. Si tales artistas entienden que mantener un pie en el mundo del arte es un medio de mantener el otro pie más firmemente plantado en el mundo del activismo político, entonces el arte activista permanecerá en un terreno sólido, asegurando de este modo la viabilidad continua de este vivo fenómeno cultural.