





Videoartivismo: Poética del conflicto simbólico

Video activism: The poetics of symbolic conflict

-  Dra. Concha Mateos es Profesora Titular Interina del Departamento de Ciencias de Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos (concepcion.mateos@urjc.es) (<https://orcid.org/0000-0002-6805-0624>)
-  Dra. Ana Sedeño es Profesora Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (valdellos@uma.es) (<https://orcid.org/0000-0003-3897-2457>)

RESUMEN

La relación entre los signos y la acción humana representa uno de los asuntos más estudiados en el campo del arte y la comunicación. Y el ser humano no para de producir nuevos discursos y nuevos dispositivos discursivos, por lo cual, la pregunta sobre esa relación signos/acción no solo sigue abierta, sino que se ramifica e hibrida hacia otros materiales. Este trabajo explora una de sus ramas. Realizamos una indagación teórica de los fundamentos del videoartivismo, con el objetivo de realizar una delimitación conceptual. Para ello, se define el objeto de estudio, se describen los antecedentes históricos y fuentes básicas de influencia que permiten trazar un mapa de sus campos de aplicación en prácticas docentes o investigaciones empíricas. Se presentan resultados de una revisión bibliográfica de fuentes académicas, y también artísticas y activistas, a las que se ha interrogado a partir de una rúbrica sobre los rasgos diferenciales con los que respectivamente reconocen y se autorreconocen como artistas. Se describen seis rasgos identificados: función de intervención, código híbrido, contra dominación, disruptividad, desautorización y subversión, que pretenden fijar los procesos, procedimientos, sujetos y forma específica en que el artivismo impacta en la sociedad. En paralelo, el texto remite casos seleccionados como muestra conceptual de ratificación de los supuestos teóricos, con los que describir su capacidad de transformación.

ABSTRACT

The relationship between signs and human action is one of the most-widely studied theories in art and communication. Humans are constantly producing new discourse and new discursive devices, and the issue of the relationship between signs / action not only remains open but is branching off and forming hybrids towards other materials. This work explores one of its branches. We performed a theoretical inquiry on the foundations of video activism, with the aim of achieving a conceptual definition. Firstly, the purpose of the study is defined and the historical background and basic sources of influence described in order to trace a map of its fields of application in teaching practices and empirical research. The results, therefore, come from a bibliographic review of academic as well as artistic and activist sources, which were based on sections of the differentiating features they respectively recognize and self-recognize to be an activist. Six identified features are described: the intervention function, the hybrid code, against domination, disruption, disavowal, and subversion, which are aimed at establishing processes, procedures, subjects and the specific forms in which activism has an impact on society. The article also refers to selected cases as a conceptual sample of the theoretical assumptions made and to describe their capacity for transformation.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Arte, pensamiento crítico, teoría política, nuevos medios, activismo audiovisual, arte audiovisual, movimientos de protesta, creación audiovisual.

Art, critical thinking, political theory, new media, audiovisual activism, audiovisual art, protest movements, audiovisual creation.



1. Planteamiento del problema

Dentro del universo de discursos de todo tipo que circulan socialmente y afectan a la conducta, localizamos la esfera particular de las creaciones videográficas. Se trata de una esfera en intensa expansión. En un mes se sube a la Red más contenido audiovisual que lo que ha producido en 30 años la mayor cadena de televisión estadounidense. Un tercio de la actividad online de los usuarios consiste en ver vídeos. Cada 60 segundos se suben 72 horas de vídeo a YouTube. Estos son datos ilustrativos servidos por Lister (2018) para «World Stream» en enero 2017.

Esta alta densidad de la videoesfera genera dos bucles como fenómenos sociales en torno a la producción de imágenes: 1) Patología de saturación (invisibilización); 2) Epidemia estilística (fusión poética). Estos dos bucles fundamentan la pertinencia de una indagación teórica (Ruiz, 2012: 14) cuya aportación será clarificar conceptualmente el artivismo y contribuir así a su inteligibilidad.

1.1. Bucle de la invisibilización

Este bucle es paradójico: la intensa producción de imágenes impide ver. Se producen más imágenes para mostrar más hechos o ideas y la producción misma se torna un obstáculo para la visibilidad de lo producido. En palabras de Román Gubern, «la iconosfera es tan densa y abundante que hace invisible las imágenes» (Martí-Font, 2014). Una densificación que genera polución icónica, según Fontcuberta (2011), que «por un lado, viene implementada por el desarrollo de nuevos dispositivos de captación visual y, por el otro, por la ingente proliferación de cámaras, ya sea como aparatos autónomos o incorporadas a teléfonos móviles, webcams y artilugios de vigilancia. Esto nos sumerge en un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir». Es el efecto de que relacionarse con los demás a través de imágenes se haya convertido en una práctica común y naturalizada.

1.2. Bucle de la fusión poética

Este bucle es epidemiológico, se contagian formas de hacer audiovisuales. En el campo de la biología médica, está reconocida y asumida la relación entre hacinamiento humano (sobrepoblación) y propagación de epidemias (Toole, 2000). En el campo del audiovisual la sobreproducción empieza a acelerar también dinámicas de contagio y la consecuente emergencia de códigos globales de representación, que, en palabras de Dudley Andrew Ilegan, por ejemplo, a desbordar la posibilidad de la existencia de lo que entendemos como cine independiente: «La idea misma de cine independiente queda alterada por la práctica de un cine global que convierte a toda película en algo dependiente» (Galt & Schoonover, 2010: 9).

En el campo audiovisual, ya contamos con trabajos que han indagado en formas de contagio retórico. El videoactivismo, entre otros rasgos, acompaña a una producción específica de vídeo que se crea desde los márgenes, fuera de las estructuras corporativas (Mateos & Rajas, 2014: 15) y se ha observado que el contagio está justamente saltando esos márgenes. Mateos (2013) explica cómo ciertos estilemas característicos del videoactivismo de protesta callejera empiezan a aparecer en las producciones audiovisuales con que la prensa corporativa reporta tales acontecimientos. Ejemplo paradigmático son las piezas de vídeo con las que el diario de referencia «El País» cubrió en 2012 en España la huelga general haciendo un seguimiento «en tiempo real» de los acontecimientos de la jornada. De las 26 cápsulas informativas audiovisuales que publicó el diario, 10 respondían a una poética activista de producción «raw» (material crudo, sin posproducción, lo que en entornos profesionales se conoce como «brutos de cámara»).

El videoactivismo de testimonio se ha popularizado. Una producción espontánea no planificada, que presenta inestabilidad de encuadre, calidad de imagen y sonido deficientes, espacio fotográfico negativo, ausencia de continuidad y coherencia espacial y falta de articulación narrativa. Este trasvase de estilo «raw» desde el activismo al periodismo corporativo viene a confirmar las aproximaciones teóricas sobre la verdad que, desde distintos campos (filosofía de la ciencia, narrativa, estética), la definen como producto social, producto de una convención sobre el discurso (Nietzsche & Vaihinger, 1972; Kuhn, 1975; González-Requena, 2003): algo se considera verdad por su forma de generarse y presentarse —en este caso, una forma no pulida—.

De esa manera, el videoactivismo de inicios del siglo XXI, con su influencia sobre los cánones del periodismo audiovisual, ilustra la idea que Oscar Wilde expresara a finales del siglo XIX en el que algunos consideran su texto predilecto, «La decadencia de la mentira», a saber: la verdad es una cuestión de estilo. Mateos evidencia que la verdad informativa corporativa en 2012 está cambiando de estilo porque incorpora rasgos propios del videoactivismo de grabaciones callejeras anónimas; rasgos con los que aspira a reforzar su apariencia de autenticidad.

2. Objetivos y objeto de estudio

Volvamos entonces a la videoesfera teniendo presente estas corrientes de mimetización que se agudizan en entornos superpoblados. A esos datos sobre el flujo de vídeos que ya hemos recogido más arriba, tenemos que añadir la condición multipolar que presenta la videoesfera. Las plataformas de distribución abiertas como YouTube unifican contenidos que proceden de fuentes variadas y tienen naturaleza y funciones muy diversas, pero que se sirven al público con una apariencia de formato equivalente. Así es como se plantea el problema que afrontamos en este estudio teórico: existe una tensión epistemológica, se ha vuelto difícil distinguir el discurso activista del que no lo es. Lo mismo que ocurre entre discurso/ruido y discurso/sentido, o entre imagen verdadera y documento videográfico trucado.

Respecto a la verdad, las referencias que hemos citado de Kuhn, Nietzsche o González-Requena, así como estudios específicos sobre la imagen (García-Martínez, 2006; Comolli, 2009; Chéroux, 2013) nos enseñan que, desde la ciencia al arte, la verdad siempre ha circulado con un ropaje enunciativo sujeto a convenciones contextuales de cultura, tiempo y lugar, y es pues –como decía Wilde– una cuestión de estilo.

Respecto al arte, la cultura militante, alimentada por la tradición de epistemología crítica, particularmente de la Escuela de Frankfurt y de inspiración marxiana, nos enseña que no hay barreras: el arte puede emanar de las manos de cualquiera, no es algo solo de unos «iluminados» y tampoco algo aparte de la vida de la gente común (Linares, 1976: 12-13). Y respecto al activismo: ¿cómo dilucidar e identificar el carácter activista de una creación videográfica en medio de esa videoesfera superpoblada repleta de contaminaciones retóricas? La pregunta nos parece importante pues, como sabemos desde la fundación de la lingüística estructural por Ferdinand de Saussure, el significado es posible gracias a la diferencia.

El videoactivismo de testimonio se ha popularizado. Una producción espontánea no planificada, que presenta inestabilidad de encuadre, calidad de imagen y sonido deficientes, espacio fotográfico negativo, ausencia de continuidad y coherencia espacial y falta de articulación narrativa. Este trasvase de estilo «raw» desde el activismo al periodismo corporativo viene a confirmar las aproximaciones teóricas sobre la verdad que, desde distintos campos (filosofía de la ciencia, narrativa, estética), la definen como producto social, producto de una convención sobre el discurso.

2.1. Objetivo

El objetivo de esta exploración teórica es determinar lo característico de lo «activista» en las prácticas artísticas videográficas. Se trata de acotar el fundamento de una poética activista, cuando con «poética» nos referimos al uso de las formas expresivas para producir sentido (poética no como designación de un género lírico, sino como la ha entendido la poética teórica contemporánea desde fundadores como Dolezel, y más tarde, la semiótica de la cultura: construcción discursiva), y con «activista», a las propuestas artísticas activistas contemporáneas, que, según Bourriaud (2008), no crean tanto obras o mensajes sino formas de relación con el entorno.

2.2. Objeto de estudio

El activismo tiene ciertas raíces en las vanguardias artísticas del siglo XX (Delgado, 2013: 70) y los movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta, y despliega fundamentos propios a partir de los años ochenta, con movimientos como el reivindicativo sobre el VIH y de los noventa (Goris, 2017: 14), con el movimiento antiglobalización particularmente. Pero sobre todo, las prácticas videoartistas toman una intensidad expansiva históricamente inédita a partir de la puesta en marcha en 2005 de plataformas globales de distribución de vídeo online. Por lo

cual, hablamos de una tradición teórica de corto desarrollo en la que teóricos, críticos, curadores y creadores aún no comparten categorías plenamente. De ahí el interés de este trabajo por contribuir a la demarcación conceptual del videoartivismo, que será aplicable en la construcción de muestras empíricas y programas docentes.

Trabajamos sobre un campo de prácticas culturales designadas por un neologismo. Por eso aún es fácil ver que en los intercambios comunicativos de la vida cotidiana se utilice el término acompañándolo de una definición.

La Mercy Corps, en Portland (EEUU), prepara un campamento educativo de verano (2018) para estudiantes de Primaria. Lo presenta con este título: «Art+Activism=Artivism», y lo promueve con esta propuesta: «Aprender a usar tu creatividad para mover a la gente a actuar y entusiasmarse con problemas clave de nuestro mundo».

El artivismo del que aquí se habla, como objeto de estudio, se inscribiría pues en la cuestión raíz con la que hemos empezado más arriba, la relación signo/acción: remite a prácticas artísticas (procesos de creación de signifi-

cados) que buscan reacciones (respuestas en la conducta humana). Pero esta aproximación teórica designa un espectro demasiado amplio de prácticas culturales. Hasta ahí, podemos decir que el concepto usado por la Mercy Corps no difiere en mucho de la definición común de publicidad: mensaje creado para persuadir de algo (O'Guinn, Allen, Close, Scheinbaum, & Semenk, 2015: 9).

El texto de promoción de la actividad de la Mercy Corps acude a minimizar esta ambigüedad cuando añade: «El arte

El videoartivismo, más allá de crear obras audiovisuales, opera en el campo simbólico de las prácticas culturales como factor de crisis. Visibiliza representaciones sociales capaces de crear climas en los que las personas encuentren motivación y referencia para poner en marcha prácticas compartidas de transformación. Tales prácticas, por definición, implican cambios que subvierten estados de orden socio-político: normas, jerarquías y categorizaciones.

para el activismo, también conocido como Artivismo, conciencia sobre problemas sociales a través de las artes, incluyendo artes visuales, danza, música, escritura creativa y teatro». Con ese referente estaríamos en condiciones de formular una primera aproximación teórica algo más precisa del artivismo desde el ámbito del habla: producción artística para incitar a la acción en materia de (determinados) problemas sociales. Pero nos seguirían quedando borrosos muchos bordes: qué problemas, por qué sujetos, con qué fines, por qué medios.

Esto es así porque nuestro objeto de estudio aún está en construcción en su propio campo de desarrollo y configurándose en medio de un proceso general de transformación del campo de las artes (Laddaga, 2006: 7), de modo que los estudios académicos se están acercando a él sin disponer de una definición conceptual estabilizada. Por ello, este informe llevará a cabo una revisión bibliográfica de fuentes tanto académicas, como del propio campo creativo y artivista (manuales, catálogos, memorias de proyectos).

2.3. Rúbrica de indagación

Este estudio teórico opera sobre un catálogo de fuentes documentales a las que interroga sobre su definición de la condición artivista. Repasa la percepción académica y la autopercepción artivista desde una perspectiva socio-semiótica, es decir, enfocada a radiografiar el mecanismo de significación. Exploramos los discursos aplicando la estructura actancial que Leone (2012) toma de la semántica estructural para elaborar su «Semiótica de la protesta»: con qué objeto, contra qué objeto y qué agentes. Y añadimos dos observaciones más sobre los procedimientos: con qué código y qué forma de interacción; y una pregunta sobre el impacto social.

3. Resultados

Todas las referencias definitorias que encontramos del artivismo anclan directa o indirectamente su especificidad en la función social del arte que las prácticas artivistas ponen en juego. Por ello, consideramos que será el primer descriptor del videoartivismo como práctica poética. Lo presentamos a continuación junto a otros cinco que hemos identificado a través de la exploración teórica de las fuentes consultadas.

3.1. Función de intervención

Se trata de prácticas artísticas que atienden a una función externa al campo del arte: una estética con capacidad política transformadora de algo ajeno al arte. El activismo remite a «propuestas concebidas como modo de participación social y como expresión política» (Ortega, 2015: 102). «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)» (Ortega, 2015: 103). En consonancia, para Goris (2017: 15), activista es sinónimo de artista políticamente comprometido. Se trata pues de una función que sitúa las prácticas artísticas en una crisis: las redefine como mediadoras y las pone en conflicto con la autonomía del arte. El activismo, pues, se ubica en la esfera en lo que Bourriaud ha descrito como forma sintomática del arte contemporáneo, el arte relacional: «arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado» (Bourriaud, 2008: 13).

3.2. Código híbrido

Todas las concepciones revisadas observan un componente de fusión o mestizaje en el activismo, bien por la convergencia de campos (político-artístico), la mezcla de formas discursivas o la combinación de técnicas. Esta diversidad puede darse sin romper la identidad activista justamente gracias a que las prácticas activistas se identifican por operar bajo ese paraguas unificador de la finalidad política que acabamos de tratar, el del arte como intersticio social de inspiración marxiana, según Bourriaud (2008: 15-16). Es el motor, no el diseño del artefacto, lo que lo hace activista. Por eso John Jordan (2017: 1) señala como idea clave del activismo la actitud. Y por eso igualmente activistas son «Clown Army», «Yes Men», «Flo 6X8» o «Brandalism Collective».

Se trata de un encuentro de agentes que genera un marco relacional con incidencia política, tal como lo retrata García-Andújar (2009: 101): «artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en que se desarrollan [con el fin de] convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y pueda convertir las prácticas artísticas en instrumentos de transformación social».

3.3. Contra dominación

En el llamado de la Mercy Corps para el campamento escolar de verano encontrábamos una indeterminación en torno a los problemas sociales respecto a los cuales el activismo podía contribuir a desarrollar concienciación. «Cuando los estudiantes acuden a mi tutoría en la universidad para diseñar sus trabajos de fin de grado con frecuencia tratan el tema que han elegido enarbolándolo como definición final, es decir, presumiendo que con el tema su proyecto de investigación queda definido. Yo les respondo que el tema marca tan solo un territorio, y que el abordaje de la investigación es lo que realmente podrá definirla: qué se preguntan, qué objetivo persiguen y qué tipo de técnica de investigación podrá satisfacer su objetivo».

Todo tema puede ser abordado –tanto académica como artísticamente– con una perspectiva conservadora o transformadora. Por lo que no guarda lógica pensar que el tema pueda ser una clave de identificación del activismo. Sin embargo, no son extraños en la literatura especializada los intentos de enumerar la temática propia del activismo. Ortega (2015: 103) señala que «un arte nómada reflexiona sobre la relación social y las diferentes intervenciones artísticas de consumo». Es así, que menciona 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». De modo global, lo que encontramos de común en los campos temáticos de intervención del activismo mencionado por los distintos autores es la lucha contra las formas de dominación.

3.4. Disruptividad

La herramienta de trabajo del activismo es la acción. Con uno u otro término, las descripciones de la acción activista convergen en la idea común de disruptión, puesta en crisis de algún orden simbólico previo. Y el fin es crear la base cognitiva o emocional para otra cadena de acciones sociales. Por eso el manual recopilatorio de Boyd y Mitchell (2012: 1) se abre con la idea de Martin Luther King Jr. de que la salvación humana reside en las manos de la creatividad inadaptada.

Para poder activar ese punzón simbólico sobre algún tejido de la realidad social, el activismo requiere desplegar

una operación analítica antes de cualquier intervención. Aznar e Iñigo (2007: 68) señalan que «el resultado es a largo plazo y el artista es un agente catalizador que investiga y pone en funcionamiento junto con toda la comunidad una serie de modos y mecanismos de relación dirigidos a reforzar los poderes de la misma».

Analizar primero, para poder hacer ver después. En este sentido, las prácticas artísticas activistas se alinean con las prácticas de investigación social de orientación crítica, ambas consideran que el conocimiento del mundo ha de orientarse hacia su transformación: «comprender lo social a través de un proceso de reconsideración, desvelamiento y cuestionamiento de intereses, ideologías y sentidos» (Gordo & Serrano, 2008: 18). Los artistas comparten así con los intelectuales críticos la tarea de examinar las estructuras de poder, una misma economía analítica para lo que Foucault llama «hacer un croquis topográfico y geológico de la batalla» (1980: 109). Ese croquis es la obra activista.

Respecto a las tácticas, ya contamos con manuales y catálogos de casos destinados a convertirse en referentes clásicos para la búsqueda de inspiración: «Infraestructuras emergentes» (2009), «Re:Imagining change» (2010), «Beautiful trouble» (2012), «Activism, activism and beyond» (2017), «Do it yourself» (2007) y «Beautiful rising» (2017), son algunos de ellos.

Al respecto de las tácticas, Jordan (2017) señala la importancia que tiene para el activismo la renovación permanente de los repertorios, debido a que la eficacia de las acciones se erosiona con la repetición porque, si se repite, el sistema social desarrolla anticuerpos, y entonces la acción activista, al volverse previsible, deja de generar confusión y desconcierto en los agentes de poder a los que pretende cuestionar, es decir, pierde impacto. «Por eso los movimientos sociales precisan renovar sus tácticas continuamente antes de que las autoridades descubran cómo contestar a ellas; incluyendo, por supuesto, tácticas para proteger a los activistas de la violencia policial» (Jordan, 2017).

Por ello, el principio táctico de fondo es la disrupción, el asalto a lo establecido. Pero el catálogo de acciones transita desde el bloqueo físico de un espacio, pasando por hacer pilas de zapatos en las calles, hasta la clásica documentación audiovisual de conductas recriminables o claramente delictivas; con tácticas que van desde la desobediencia pacífica hasta el juego, las dinámicas de mimetización o la parodia. Por ejemplo, en contextos donde las protestas estaban prohibidas, la acción se disfrazó de no acción. Es el caso de las «reuniones de gnomos» reclamando derechos para gnomos en Polonia en los años ochenta. También en París en 2015, con la proyección de una imagen gigante de cientos de cuerpos sobre la fachada de la Asamblea Nacional francesa durante la Cumbre del Clima, cuando, debido a los atentados terroristas sufridos en la ciudad dos semanas antes, quedaron prohibidas las concentraciones. Para protestar, no hay que vestirse de protestante (Boyd & Mitchell, 2012: 126).

Algunas tácticas han nacido como efecto de los nuevos dispositivos de comunicación móvil conectados (e-mails, SMS, Twitter, Whatsapp). Es el caso de las «flash mob» –concentraciones no ensayadas–, espontáneas, dispersas y contagiables que se convocan para una duración breve en un espacio público y tienen la virtud de visibilizar un disenso en un tiempo tan fugaz que no llega a ser reprimido y que genera imágenes que se pueden distribuir posteriormente para amplificar el impacto. En 2009, el grupo «Newmindspace» convocó una pelea de almohadas en el corazón financiero de Wall Street en la que participaron cerca de mil personas.

La artista visual española Yolanda Domínguez creó en 2014 una acción en la que convocó a mujeres para acudir a las oficinas de los Registros Mercantiles a registrar sus cuerpos para visibilizar la «expropiación» que sufren las mujeres cuando otras personas deciden o limitan –mediante la ley del aborto, por ejemplo– lo que ellas pueden hacer con su cuerpo. Mujeres anónimas acudieron simultáneamente a los registros en Madrid, Sevilla, Bilbao, Pamplona y Pontevedra, con lo que, el miércoles 5 de febrero de 2014, cientos de personas comunes se convirtieron en activistas.

Hay tácticas más eficientes que otras para determinados objetivos. Un valor resaltable de esos manuales y catálogos que hemos citado, especialmente en el caso de «Beautiful trouble», es la racionalización del vínculo entre tácticas, objetivos y principios.

3.5. Desautorización

El punto de convergencia de los autores estudiados es que cualquiera puede convertirse en creador. Por eso «The Trapese Collective» invita a artistas y activistas a editar juntos un trabajo que titulan «Hazlo tú mismo» para animar a la gente común a actuar para recuperar el control sobre sus vidas y «convertir en irrelevantes a los gobiernos y las corporaciones» (The Trapese Collective, 2007: 1). Ese empoderamiento popular a través del arte, según Goris, ocurre especialmente bajo regímenes represivos: «Los regímenes represivos estimulan la creatividad y hacen que personas que nunca se considerarían a sí mismas artistas busquen formas de comunicar capaces de esquivar la censura. Un ejemplo serían los tapices de arpillera en el Chile de Pinochet» (Goris, 2017: 15).

Resultaba previsible, una vez confirmada la instalación del artivismo en la perspectiva crítica, que el artivismo problematizase la cuestión del autor, pues, de acuerdo con Linares (1976: 12-13), la extensión de la capacidad autoral al común de la gente ha sido uno de los tres rasgos definidores de la cultural militante, desarrollada en la estela de interpretación marxista de que el arte y la vida no fluyen –no hay que hacerlos fluir– de modo separado.

El videoactivismo en particular ha desarrollado formas muy variadas de cuestionamiento del autor romántico, dotado de una sensibilidad especial, que es capaz de materializar esa inspiración artística en obras que firma y de las cuales deviene propietario de unos derechos de explotación comercial. Mateos y Sedeño (2015) han llegado a distinguir diez fórmulas diferentes con las que el videoactivismo cuestiona tal planteamiento: la enunciación «quincemayista», el común, el productor «crowd», el coro disperso, el colectivo, la autoría múltiple, la agregación autoral, el anonimato, el autor «ciborg» y la «sinautoría».

La universalización de la capacidad creativa es un aspecto que reaparece de modo recurrente en la literatura sobre el tema, desde Marx hasta el último manual editado en 2017. Ortega (2015: 103) lo vincula a «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».

Pero más allá de esa previsible democratización de la consideración de genio creador, la crisis del concepto industrial de autoría que el artivismo postula radica en ese gen intersticial del que hablaba Bourriaud (2008): el artivismo, como arte relacional, crea

comunidades, y esa creación constituye en sí misma la obra artística. Por eso, la autoría queda disuelta. Ortega (2015: 103) lo expresa así: «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».

El videoactivismo de inicios del siglo XXI, con su influencia sobre los cánones del periodismo audiovisual, ilustra la idea que Oscar Wilde expresara a finales del siglo XIX en el que algunos consideran su texto predilecto, «La decadencia de la mentira», a saber: la verdad es una cuestión de estilo.

3.6. Subversión

De modo instrumental, las prácticas artivistas pueden aportar a la movilización social varios efectos energizantes. Goris (2017: 16) apunta a generar símbolos, atraer atención y recursos y movilizar compromisos. Pero el artivismo alcanza su meta verdaderamente cuando remueve un determinado orden simbólico, lo que implica que se desarrolla en términos de lucha, frente a algo: «crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas» (Bourriaud, 2008: 16).

Esta condición de resistente/oponente la comparte con toda la tradición del arte militante. En 1968, se estrena en Italia, en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, una película argentina que se ha convertido en mítica para la historia del cine comprometido con las luchas sociales, «La hora de los hornos» de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino. Argentina está entonces sufriendo la dictadura de Onganía, se ha impuesto una gran concentración de poder en el régimen militar y los partidos políticos están proscritos. La película se filma y se distribuye clandestinamente, y se propone como estímulo para animar y sostener la lucha popular por la liberación. Los primeros minutos de la cinta los compone un montaje realizado con una banda sonora musical de percusión, imágenes y gráficos animados con palabras y leyendas breves. En torno al minuto seis aparece esta frase: «Ningún orden social se suicida».

Esta idea sintetiza el fundamento de la acción artivista: intervenir para «suicidar» órdenes. Es una idea guerrillera. Podemos apreciarlo en el paralelismo que mantiene con estas palabras de un viejo guerrillero guatemalteco del ORPA (Organización del Pueblo en Armas, Guatemala 1982-1996) que aparece con el nombre de «compañero

Álvaro» en un documento del CEDEMA (Centro de Documentación de Movimientos Armados): «Los cambios sociales, lo sabemos, son siempre violentos. Nadie le va a dar pacíficamente lo que ya tiene y considera suyo, de su propiedad. Ninguna injusticia desaparece sola; implica lucha».

Parece lógico encontrar esta asunción de la violencia si estamos rastreando en fuentes vinculadas a la guerrilla clásica. Por eso, hemos buscado también referencias académicas desvinculadas de la lucha directa. Y en esas coordenadas, nos remitimos a un trabajo de uno de los académicos españoles que representa una referencia internacional en el campo de la comunicación en las ciencias sociales, Manuel Castells (2007: 238-239). Este sociólogo sostiene varias afirmaciones en relación a la comunicación y el cambio social: 1) Que si la mayoría de la gente piensa de modo contradictorio a las normas, las normas caerán porque la opinión de las personas es un factor de cambio; 2) Que el cambio no necesariamente será a gusto de quienes lo promueven; 3) Que conllevará sufrimiento. Mucho sufrimiento, puntúa Castells. Este autor ubica así el territorio del impacto del arte que persigue cambios sociales en el ámbito de la opinión pública. La lucha se juega en ese terreno, el de la producción social de significados. Por eso Aznar e Iñigo (2007: 70) afirman que «el arte activista no solo se produce en la esfera pública, sino, sobre todo, quiere producir esfera pública y es allí donde activa la construcción de consensos».

En la lógica de otro sociólogo también de reconocimiento internacional ya consolidado, Pierre Bourdieu (2008: 123-124), lo que aquí estamos llamando impacto se articula a través de lo que él denomina la «subversión herética». La acción política, para Bourdieu, existe porque los agentes políticos tienen un conocimiento del mundo y actúan según él. Y, por ello, podemos intervenir en el mundo, interviniendo en ese conocimiento, de modo que la acción política –en nuestro caso, la artista– tiene que evidenciar las representaciones que están sosteniendo el orden social que se pretende cambiar. Tal orden consigue permanecer, perpetuarse, mientras logra mantener oculto lo arbitrario de sus representaciones. Es decir, un orden social permanece porque impone unos sistemas de clasificación que logra que parezcan naturales y con ellos asegura una «adhesión originaria» a tal «doxa». Un orden permanece porque oculta la arbitrariedad entre las estructuras objetivas y las estructuras mentales. La acción política comienza con la denuncia de ese contrato tácito, es decir, con la «subversión herética» que tumba las «doxas».

Verson (2007: 173) presenta el activismo cultural como una forma de cuestionar la visión dominante del mundo. García-Andújar (2009: 100) habla de conflicto, ruptura, «cambio que haga viable una revolución capaz de romper con el concepto jerárquico imperante y se oriente hacia el desarrollo de una sociedad horizontal» y más adelante (2009: 101), «los artistas lo tenemos claro, o nos integramos en este nuevo sistema de pérdida permanente donde la arrogancia intelectual de occidente está ocasionando una ignorancia paralizante, o pasamos a un estadio de resistencia, acoso y derribo (¿permanente?)». Y, en palabras de Ortega (2015: 103), el activismo interviene para «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».

En febrero de 2015 un videoactivista graba a Celia Villalobos que, presidiendo el Congreso de los Diputados en Madrid, se dedica a jugar largamente en su iPad a «Candy Crash» sin prestar atención al presidente del Gobierno y también presidente de su partido que, durante ese tiempo, está en el uso de la palabra en la tribuna principal, dos metros delante de ella. Ahí, se cae una «doxa»: el duro trabajo de los políticos gracias al cual reciben sueldos diez veces por encima del salario base nacional.

La agencia Lowe Cape Town realizó un vídeo para la campaña contra el uso de piel de animales en la ropa y los complementos de la «International Anti Fur Coalition» en el que vemos a tres jóvenes sofisticadas y elegantes, conversando en un restaurante luminoso, ante una mesa de mantel blanco impoluto cuando suena el móvil de una de ellas y para lograr encontrarlo dentro de su bolso de piel tiene que ir vaciando primero su contenido sobre la mesa, por lo que la vemos extrayendo vísceras sangrientas, un corazón, un hígado, tripas, sin inmutarse hasta que agarra el móvil con sus manos manchadas y se lo acerca al oído para conversar tranquilamente. Cae también la «doxa» aquí: el glamuroso bolso esconde sangre y tortura.

4. Conclusiones

El videoactivismo, más allá de crear obras audiovisuales, opera en el campo simbólico de las prácticas culturales como factor de crisis. Visibiliza representaciones sociales capaces de crear climas en los que las personas encuentren motivación y referencia para poner en marcha prácticas compartidas de transformación. Tales prácticas, por definición, implican cambios que subvierten estados de orden socio-político: normas, jerarquías y categorizaciones, lo que correspondería a la idea de «el reparto de lo sensible» desarrollada en la filosofía de Jacques Rancière. Esta intervención de lo artístico sobre lo social y político, mina el estatuto de legitimidad de ciertos beneficios y privilegios,

con el eventual perjuicio de los colectivos sociales correspondientes. Así, el impacto artista opera primero en la transformación de los sujetos que participan en las prácticas artísticas; y seguidamente, en el campo relacional de los sujetos con el entorno, ya que la materia artística es la propia vivencia social. Con ello, el sujeto de la obra artística se expande.

En suma, este estudio proporciona un cuadro de demarcadores con los que se podrá sistematizar la selección de muestras para trabajos empíricos, catálogos o manuales formativos: 1) Función de intervención extra artística; 2) Empleo de código híbrido; 3) Acción contra estructuras de dominación; 4) Lógica disruptiva; 5) Deconstrucción autorial; 6) Subversión del orden simbólico socio-político. Estos descriptores, aunque permiten definirla, no agotan la caracterización del fenómeno videoartista; los resultados de este estudio teórico quedan así disponibles para ser completados y refinados por otras investigaciones.

De momento, este marco caracterial permite distinguir los objetos artistas de otras prácticas que tan solo se disfrazan de artivismo porque toman prestada cierta retórica visual. Sin embargo, por esta vía, queda abierta la discusión de la figura del «artista vendido», el artista crítico que vende su crítica a un cliente que la compra como operación de lavado de cara. Jordan se refiere a esta figura como «artwasher». Y otros autores, como Martha Rosler en sus críticas de arte, vienen planteando la dificultad de lograr la supervivencia del artivismo al margen del mercado o la protección oficial. Por ello, la poética del «artwasher» merecerá ya un estudio específico.

Referencias

- Aznar-Almazan, Y., & Iñigo-Calvo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10), 65-77. <https://goo.gl/qX68fn>
- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Boyd, A., & Mitchell, D. (2012). *Beautiful trouble. A toolbox for revolution*. New York / London: OR Books.
- Castells, M. (2007). Communication, Power and counter. power in the network society. *International Journal of Communication*, 1, 238-266. <https://bit.ly/1a1x2Cz>
- Comolli, J.L. (2009). Malas compañías: Documento y espectáculo. *Cuadernos de Cine Documental*, 3, 76-89. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3978>
- Chéroux, C. (2013). ¿Qué hemos visto del 11 de septiembre? In G. Didi-Huberman, C. Chéroux, & J. Araldo (Eds.), *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 37-68). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, 18(2), 68-80. <https://bit.ly/2rCNCKZ>
- Doležel, L. (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia*, 2011-05-11. <https://bit.ly/1wDvr1R>
- Galt, R., & Schoonover, K. (2010). *Global art cinema: New theories and histories*. Oxford: Oxford University Press.
- García-Andujar, D. (2009). Reflexiones de cambio desde la práctica artística. In J. Carrión, & L. Sandoval (Eds.), *Infraestructuras emergentes* (pp. 100-103). Valencia: Barra Diagonal.
- García-Martínez, A.N. (2006). La traición de las imágenes. Mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer*, 22, 301-322. <https://bit.ly/21E0cA2>
- Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- González-Requena, J. (2003). Teoría de la verdad. *Trama y Fondo*, 14, 75-94. <https://bit.ly/2jf8fj8>
- Gordo, A.J., & Serrano, A. (Coords.). (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson-Prentice Hall.
- Goris, Y. (2017). *Activism, artivism and beyond. Inspiring initiatives of civic power*. Amsterdam: Partos.
- Jordan, J. (2017). *Artivism. Injecting imagination into degrowth*. [blog, 2017-01-17]. <https://bit.ly/2kdUKti>
- Kuhn, T.S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leone, M. (2012). Breve introducción a la semiótica de protesta. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 17, 161-173. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2012.v17.39262
- Linares, A. (1976). *Cine militante*. Madrid: Castellote.
- Lister, M. (2018). *37 staggering video marketing statistics for 2018*. *Worldstream*. [web, 2018-05-01]. <https://bit.ly/2ki7ZJD>
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Martí-Font, J.M. (2014). Román Gubern: La iconosfera es tan densa y abundante que hace invisibles las imágenes. *El Periódico*, 2014-07-06. <https://bit.ly/2kb9s48>
- Mateos, C., & Rajas, M. (2014). Videoactivismo: concepto y rasgos. In G. Bustos, M. Camuñas, P. De-la-Fuente, M. Galán, L. Lanchares, C. Mateos, ... R. Salillas (2014), *Videoactivismo, acción política cámara en mano* (pp. 15-56). La Laguna: SLCS.
- Mateos, C., & Sedeño, A. (2015). Videoactivismo y autoría colectiva. In D. Montero & F. Sierra (Eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 298-331). Barcelona: Gedisa/CIESPAL.
- Mateos, C. (2013). La narrativa audiovisual informativa: Transmediación, hibridación y nuevos retos para los medios online. In V. Guarinos-Galán, & A. Sedeño-Valdellós (Coords.), *Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia* (pp. 71-114). Madrid: Fragua.
- Mercy Corps (Ed.) (2018). *Art & activism* [Blog de proyecto]. <https://bit.ly/2kfeQmS>

- Nietzsche, F., & Vaihinger, H. (1990). *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos.
- O'Guinn, T., Allen, C., Close Scheinbaum, A., & Semenik, R.J. (2015). *Advertising and integrated brand promotion*. Boston: Cengage.
- Ortega-Centella, V. (2015). El activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle14*, 10(15), 100-111. <https://bit.ly/2k9WRy6>
- Reinsborough, P., & Canning, D. (2010). *Re:Imagining change. How to use story based strategy to win campaigns, build movements, and change the world*. Oakland: PM Press.
- Ruiz-Olabuenaga, J.I. (2012). *Teoría y práctica de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Stangos, N. (2006). *Conceptos del arte moderno*. Madrid: Alianza.
- The Trapese Collective (2007). *Do it yourself: A handbook for changing our world*. London: Pluto Press.
- Toole, M.J. (2000). Enfermedades transmisibles y su control. In E. Noji, & K. Eric (Eds.), *Impacto de los desastres en la salud pública* (pp. 79-100). Bogotá: Organización Panamericana de Salud.
- Verson, J. (2007). Why We Need Cultural Activism. In The Trapese Collective (Eds.), *Do it yourself: A handbook for changing our world* (pp. 171-186). London: Pluto Press.



AlfaMed



RED INTER Disciplinaria
Universitaria

Red Internacional de
investigadores en
Competencias Mediáticas

www.redalfamed.org

 @RedAlfamed

 Red Alfamed

 Red Alfamed

Investigadores
Europeos
y Latinoamericanos

150