

# **Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico.**

Pérez Balbi y Magdalena Inés.

Cita:

Pérez Balbi y Magdalena Inés (2014). *Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-099/452>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCvm/61N>

## Sobre los puntos suspensivos.

### Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico.

Magdalena I. Pérez Balbi

IIGG (FSOC/UBA) / IHAAA (FBA/UNLP)

e-mail: [magdalena\\_pb@yahoo.com.ar](mailto:magdalena_pb@yahoo.com.ar)

#### El porqué de estas reflexiones

Manuel Delgado Ruiz, antropólogo y doctor en historia del arte catalán, especialista en la mirada crítica sobre el espacio público (sobre todo a partir de su caso de análisis favorito y vivencial: Barcelona), suele criticar duramente las formas estéticas de las movilizaciones (europeas) contemporáneas. Entiende que el *artivismo*<sup>1</sup> no es otra cosa que la “mera estetización de la acción directa” y una “apropiación protestataria de los lenguajes festivos” (Delgado, 2013). Por otro lado, utiliza como equivalentes los términos arte político, activismo artístico o artivismo, arte militante, entre otros.

A partir de este texto, surgen dos preguntas- problema:

En primer lugar, ¿qué *se esconde* detrás de las variantes terminológicas? ¿Por qué sería relevante establecer una denominación específica para estas prácticas?

En segundo lugar, ¿Sobre qué prácticas fundamenta su crítica? ¿Son las acciones las que podrían determinar la terminología o es ésta la que *encuadra* las prácticas? ¿Qué relación entre prácticas artísticas y praxis social se visualizan en los casos analizados?

Abordaremos estas preguntas revisando bibliografía que trabaje en torno a las distintas categorías, y tomando como ejemplo diversas obras y producciones locales para sustentar estas clasificaciones. No intentará ser una ponencia teórica concluyente, sino un aporte a una problemática que reconocemos en el campo de la investigación artística local.

#### 1.

Iniciamos esta discusión desde un posicionamiento claro. Como fundamentamos en otros textos (Pérez Balbi, 2012a) preferimos hablar de activismo artístico para denominar

<sup>1</sup> Mantenemos el término que utiliza el autor aunque, como desarrollamos más adelante, preferimos otras denominaciones para hablar de este tipo de prácticas.

aquellas “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político”(Longoni, 2009). Esto nos permite denominar estas prácticas sin que *lo político* aparezca como adjetivación de una producción artística ontológicamente acrítica o apolítica. Adherimos también a la definición que entiende al activismo artístico como

“aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica” (Expósito, Vindel & Vidal 2012)

Esta concepción del activismo artístico, entendemos, es superadora de aquella que lo encuadra en una genealogía deudora, en primer lugar, del arte minimalista y los *site-specific* de los '60 que incorporan el espacio público -fundamentalmente urbano- como nuevo espacio de exhibición y emplazamiento. Y en segundo lugar, como heredera del arte conceptual de los '70, proponiendo el arte como idea, más allá del objeto como producto final, incorporando formas efímeras y no comercializables (como la performance y el happening, el body art y el earth o land art) y enfatizando el carácter procesual de la producción artística y la necesidad de una interpretación reflexiva de parte del espectador (Felshin, 2001). Entender al *arte activista* o *nuevas prácticas de activismo cultural* (como las denomina Felshin) como un género híbrido entre el arte y el activismo social, tiene dos consecuencias epistemológicas:

En primer lugar, entender lo político y lo artístico como esferas o campos independientes entre sí en lugar de divisiones de lo sensible (Rancière, 2002, 2005). Las prácticas artísticas trascenderían los límites del campo artístico en busca de una correlación con los movimientos sociales y/o con diversos reclamos políticos y sociales, teniendo como ámbito específico el espacio público.

En segundo lugar, reencuadra estas prácticas en la historia del arte (aun siendo una historia del arte no canónica), lo que implica aplicar nociones de autoría, obra (aunque sea procesual, colectiva y/o contextual) y público, y ponerlas en relación, casi exclusivamente, con las disciplinas y tradiciones artísticas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>No queremos decir que la Historia del Arte no pueda analizar o incluir en sus genealogías al activismo artístico, sino que, desde nuestro punto de vista, un análisis más completo desborda sus límites temáticos y teóricos.

Desde esta perspectiva criticamos la noción de arte contextual propuesta por Paul Ardenne(2006). El autor toma este término del “Manifiesto por un arte contextual” del artista JanSwidzinski (1976), entendiendo por arte contextual un

“conjunto de formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, ‘maniobras’), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico de situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo.” (Ardenne, 2006: 10)

En este texto, el arte contextual (también nombrado como colaborativo, *otrista* o participativo) se propone como un desborde de los límites institucionales y tradicionales de la práctica artística, en el que el artista decide trabajar directamente con la realidad, distanciándose de representación (arte clásico), la desviación (duchampiana) y la autocrítica tautológica (arte conceptual). El arte contextual apuesta a hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. Sin embargo, en su descripción, ejemplificación y crítica de esta tendencia, el autor mantiene una concepción aurática del artista, del público (que *participa*, se *integra*, *completa* la obra) y de la obra, tanto en su producción (que mantiene cierta autonomía previa a su inserción en el contexto) como en su circulación (que sigue pensándose en términos de exhibición, aunque no sea dentro del marco institucional del museo). El artista, para Ardenne, sigue siendo un enunciador privilegiado, motivado por “haber sentido, analizado o sentido lo que en esta sociedad pedía ser enmendado o mejorado” (2006:25). Si bien considera el componente político de las acciones colaborativas en el espacio público, y en la apertura al *otro*, éstas se fundarían en una “pulsión participativa o ‘ágorética’ del artista” (2006:28) y en el “sentimiento de un desigual reparto de lo sensible” (2006: 124).

En las relaciones que el autor plantea con la vanguardia y la neovanguardia (momentos que considera el origen y el desarrollo exponencial de esta práctica) se evidencia como la inclusión del arte contextual dentro de una genealogía estrictamente artística impide pensar toda influencia, desplazamiento y *contaminación* proveniente de otras tradiciones de acción

en el espacio público<sup>3</sup>, que permitiría enriquecer el análisis y encontrar otras conexiones (de formas y prácticas) que no se limitaran al relato canónico de la historia del arte moderno.

A diferencia de Ardenne, Marcelo Delgado (2013) reconoce distintas raíces y antecedentes para el actual arte activista o *artivismo*, que entiende como nueva forma de arte público o contextual. Éste se nutre de tres fuentes: la tradición experimental de las vanguardias históricas, el pensamiento posestructuralista (y posmoderno en general) y los movimientos antiglobalización de los '90, de los que derivan los movimientos sociales *de nuevo cuño* (feministas, contra la especulación inmobiliaria, de derechos civiles de minorías, etc). Habría, entonces, un cruce de tradiciones e influencias teóricas e históricas que habilita una mirada más amplia del fenómeno. Sin embargo, Delgado evalúa que el *artivismo* actual “se entrega al servicio de los movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real de la que un mítico espacio público debería ser materialización” (2013: 76), marcando una distancia política y crítica respecto de las acciones de agitación y propaganda de las vanguardias históricas radicales, al servicio de una ideología de clase. De esta manera, anula todo poder crítico o revulsivo del activismo artístico actual<sup>4</sup>.

Pero no es solo una cuestión de terminología *stricto sensu* sino a qué nos referimos con dicha terminología. En el caso de Aznar Almazán e Iñigo Clavo (2007), definen al arte activista como “forma del arte político que se mueve en un territorio intermedio entre activismo político y social, organización comunitaria y arte” (2007: 66-7). Las autoras recurren a la imagen del territorio para hablar de prácticas contaminadas mutuamente y cuyo nodo relacional es la producción de imágenes, la autorrepresentación y la necesidad de generar acciones legibles y efectivas (2007: 67). Esta diferenciación de territorios nos remite a un espacio más provisorio, mutable y permeable que la imagen bourdiana del campo.

---

<sup>3</sup>Ardenne reconoce la importancia de la intervención y producción de acontecimientos en el espacio público así como la implicación del cuerpo (del artista y del público) en estas acciones, pero siempre desde la mirada del *site specific*, el *land art*, la *performance* o la producción de imágenes en medios como un afiche o una bandera. Los ejemplos que brinda, aun refiriéndose al arte relacional, pertenecen siempre al campo artístico. Incluso un colectivo como Bureau d'Études es incluido bajo la categoría (también ampliamente criticable) de *Economicsarts* (Ardenne, 2006: 149-50).

<sup>4</sup>Ardenne considera que el arte contextual también ha sido cooptado por la animación cultural. Además, la repetición de formas (y fórmulas) de parte de los propios artistas habría llevado a la banalización de las otrora acciones de ruptura.

Por lo tanto, tomando distancia de la lectura de Ardenne, en la que el artista propone la obra para que el público o *el otro* la complete, esta concepción del arte activista / nuevo arte público / forma del arte político<sup>5</sup>, implica un trabajo consensual y colectivo para lograr lo que se ha denominado *comorepresentación participativa* (Rosler, 2001) o *representación directa* (Holmes, 2005).

En relación a la conversación como práctica artística<sup>6</sup>, Grant Kester (2005) propone pensar en una estética dialógica, para entender una experiencia estética procesual o *duracional*<sup>7</sup>, donde la producción semántica ocurre en el intersticio entre el artista y el colaborador, a través de una relación igualitaria con éste (que ya no es espectador ni público participante) y que parte de un conocimiento consensual, provisional y local, basado precisamente en la interacción colectiva. Aun cuando no nos limitemos estrictamente a estas prácticas<sup>8</sup>, nos interesa destacar estos aspectos en común para entender lo que buscamos definir (¿o entender?) como activismo artístico:

- Producción dialógica, en oposición al arte como medio de comunicación de un contenido definido a priori.
- Construcción semántica procesual, en relación a una coyuntura y como acción estratégica. Es decir, una producción *situada*.
- Producción colaborativa e igualitaria, aun cuando exista un artista o colectivo iniciador, éste cumpliría más un rol de provocador/ posibilitador/ coordinador, y no de enunciador privilegiado.

---

5 Estas acepciones aparecen a lo largo del texto citado y son también, las variantes utilizadas por Suzanne Lacy, Nina Felshin, Martha Rosler, John Jordan, Rosalyn Deutsche y otros, a partir de los textos compilados en Blanco et al. (2001).

6 Aunque excede los límites del presente trabajo, destacamos como la conversación o el andar/caminar (Careri, 2002) se han considerado prácticas artísticas a partir de su capacidad de producción simbólica y de agenciamientos emancipatorios o contrahegemónicos, incorporándose como estrategias del activismo artístico o de experiencias de arte colaborativo.

7 Kester habla de una experiencia estética que es *duracional* en lugar de inmediata (“*durational rather than immediate*”). La traducción es nuestra.

8 En el siguiente apartado mencionaremos ejemplos del activismo artístico local que incorporan estas estrategias.

Por último, recuperamos una reflexión de Brian Holmes (2008) respecto de la necesidad que identifica en distintos artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, excediendo la historia del arte (sea ésta tradicional-institucional o no) como reservorio excluyente sino, por el contrario, trabajando desde “una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales (...) que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante” (Holmes, 2008, p. 212).

El autor hablará de *transversalidad*<sup>9</sup> y de *lo extradisciplinar* para teorizar “agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan al interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (Holmes, 2008, p. 211).

Es sobre este tipo de prácticas que nos interesa trabajar. Por eso entendemos que seguir denominándolas *arte...* implica reducirlas a un campo ya desbordado, generando problemas metodológicos para su estudio, además de limitar la inscripción del debate al ámbito de la historia del arte, y la circulación de las producciones a sus espacios institucionales de exhibición y reconocimiento.

## 2.

Para fundamentar su crítica al activismo artístico contemporáneo, Delgado toma como referencia una serie de prácticas que van desde nuevos géneros a casos específicos. Describe críticamente dos casos de la Barcelona de los 2000<sup>10</sup>, enumera los “flashmobs, performances, improvisaciones, irrupciones e interrupciones” (p.78) y los movimientos civiles de los últimos años como “apoteosis de esta festivalización generalizada de la protesta que el arte activista

---

9 Tomado de la terminología del análisis institucional.

10 El primero es el taller “La acción directa como una de las bellas artes” (realizado en el MACBA-Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2000) con la participación de KeinMenschisIllegal, Ne Pas Plier, La Fiambrera Obrera, Reclaimthe Streets, entre otros, y el consecuente proyecto de las Agencias, en 2001. Y el segundo es la acción del colectivo Adriadna Pi (también activo en Barcelona, entre 2005 y 2007). Sobre el primero, consultar Ribalta (2010). Los colectivos mencionados están desarrollados y/o tienen textos propios en Blanco et al., 2001.

presagiaba” (p. 76-7): 15M (España), Occupy Wall Street (Estados Unidos), el movimiento estudiantil chileno<sup>11</sup> y #YoSoy132 (México)

Enumera lo que, considera, son los antecedentes formales y teóricos de estos casos. Entre los primeros menciona a Reclaimthestreets, Act Up, Guerrilla Girls y Santiago Sierra (entre otros) y entre los segundos, a Suzanne Lacy, Nina Felshin, NicolasBourriaud, Hal Foster y Rosalind Deutsche (entre otros), denotando una fuerte impronta norteamericana y dentro de un reconocido circuito de la producción y/o de la crítica. Es decir, el marco de referencia se inscriben la nueva onda global del movimiento antiglobalización<sup>12</sup> (pero sin mencionar sus referencias latinoamericanas) actualizado en los movimientos sociales de nuevo cuño.

Ahora, ¿qué pasaría con esta crítica si pensáramos otras experiencias locales? ¿Nos referimos a lo mismo al hablar de activismo artístico? Podríamos responder esta pregunta de manera afirmativa y negativa a la vez. Si bien no es nuestra intención suscribir o no a lo descrito por Delgado, hacemos el ejercicio de reconocer puntos en común y divergencias para acercarnos a una posible caracterización del activismo artístico local, y comprender en qué medida las prácticas fuerzan los límites de la terminología que las abarca. Para ello, recurriremos a casos desarrollados en la ciudad en los últimos diez años, evitando caer en los ejemplos ya ampliamente trabajados del activismo artístico de nuestro país<sup>13</sup>.

Uno de los principales rasgos en común es la **expresión lúdica y multicolor**, que va de la mano con un **carácter festivo de la movilización**. Esta ha sido una de las características que, desde fines de los '90, distinguió a los escraches de H.I.J.O.S. y la Mesa de Escrache Popular, producto de una práctica política particular, que requería formas expresivas propias y diversas a las de la movilización política tradicional (Holmes, 2009; Zibechi, 2003) y cuyo despliegue expresivo se compone de una multiplicidad de lenguajes y colectivos (Pérez Balbi, 2014b)

---

11 De hecho, el autor incurre en un error al hablar del “MANE chileno”, como si el movimiento estudiantil chileno fuera una versión posterior de la Mesa Amplia Nacional Estudiantil, organización estudiantil colombiana surgida en torno a la reforma de la Ley de Educación Superior a fines del 2012.

12 Sobre esta caracterización, ver Expósito (2005, 2012) y Longoni (2009).

13 Con esto nos referimos a las descripciones y análisis que se han hecho, fundamentalmente, de la producción del GAC, Etcétera..., el TPS, Arde Arte, sobre todo desde la eclosión del activismo artístico post 2001 (Giunta, 2009; Holmes, 2009; Longoni, 2005, 2007, 2009b; Rafaela Carras (GAC), 2009, entre otros).



Pero también puede verse en otras intervenciones puntuales: las *Bicicleteadas contra la precarización laboral, el Hambre y la Inflación* (2008) y la *Kermesse por J.J. López* (2009). Ambos fueron realizados por Arte Al Ataque (FPDS<sup>14</sup>) en articulación con otras organizaciones. Las Bicicleteadas, realizadas entre septiembre y diciembre de 2008, junto a La Fragua (FPDS), consistieron en caravanas en bicicleta desde el Ministerio de Trabajo y de la Municipalidad de La Plata respectivamente, recorriendo distintos puntos de nuestra ciudad identificados como paradigmas de la precarización laboral: empresas como Carrefour, Coto, Mc Donalds y la constructora Building, y organismos e instituciones como ARBA o la Universidad Nacional de La Plata. En cada punto se realizaba una performance o breve representación teatral de situaciones de precarización, explotación y maltrato laboral, además de denunciar (mediante estadísticas y datos) a las empresas y al estado municipal.

La segunda fue una intervención coordinada junto a H.I.J.O.S. La Plata, frente a los Juzgados Federales en horas previas a la movilización por la segunda desaparición de J.J. López, el 18 de mayo de 2009. A los recursos ya tradicionales de este tipo de jornadas (radio abierta, bandas, discursos y adhesiones de organizaciones) se sumó un ambiente de kermesse generado por carteles, banderines de colores, payasos y juegos: tiro al blanco (torre de latas con ícono policial y la consigna “Van a caer”), rayuela (“Lleguemos a la justicia”reemplazaba a la Tierra y “Justicia YA!”al Cielo), una suerte de *Pescamagic* artesanal (para *pescar* represores) y un memotest (con íconos del Che Guevara, López, H.I.J.O.S., entre otros). En el fondo del escenario, una reproducción intervenida del Guernica se levantaba como escenografía<sup>15</sup>(Pérez Balbi, 2010).

---

14 Arte Al Ataque era parte del Área de Cultura del Frente Popular Darío Santillan-Regional La Plata Berisso y Ensenada, que atravesó diversas fracturas desde su formación a la fecha. Respetamos la adscripción del colectivo al momento de la acción que describimos.

15 Obra colectiva realizada en frente al Palacio Municipal, previo al escrache a la Comisaría Quinta, el 16 de Noviembre de 2007.

Muchos colectivos **adhieren a la agenda de los movimientos sociales**<sup>16</sup>, pero esto no implica quedar subsumidos a una producción delimitada en sus géneros, formatos y/o lenguajes. Podemos confirmarlo en la variedad de intervenciones realizadas en la Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki (ex estación Avellaneda del FFCC Roca), (Capasso & Jean Jean, 2013; Dodaro, 2011; Félix, 2014; Lobo, 2010; Marengo, 2011; Pinedo, 2009) pero también a otras acciones en torno a la Masacre de Avellaneda. El caso de la página web *Buscar Justicia!* se genera una red de intervenciones y acciones conformada por: una acción web (la falsa página de Google), con un anclaje territorial en la ciudad de La Plata (el mural y la impresión serigráfica) y también en la estación durante las jornadas del 25 y 26 de junio (la pegatina). En esta experiencia se articulan formatos más tradicionales de intervención (mural, la stampa y pegatina) que reenvían a una acción que *está sucediendo* en la web. (Capasso & Jean Jean, 2013; López, 2011; López & Sager, 2009; Pérez Balbi, 2012a, 2014a).

Otro ejemplo podría ser el de la intervención performática propuesta por el Colectivo Siempre para la movilización por la segunda desaparición de J.J. López en marzo de 2007. (Chempes, 2009; Longoni, 2009) con dos características a destacar: la acción es colaborativa y abierta a todos los participantes de la movilización, y parte de los elementos utilizados (las pequeñas pancartas circulares con el rostro de López y el signo de interrogación) continuaron circulando en movilizaciones siguientes, fuera del *guión* inicial.

Asimismo, esta intervención se integra a un entramado de acciones en el espacio público que acompañan la movilización (stencils, afiches, grafittis) o que se despliegan en puntos específicos (el rostro de López sobre las baldosas de Plaza Moreno), además de las distintas estrategias para hacerse visible (banderas, volantes) y audible (tambores, murga, megáfonos) de la multisectorial. Esto implica que la intervención no sea leída como obra aislada, como producción autónoma, sino en la red de acciones a la que se integra e, incluso, a las políticas visuales de las que forma parte.

---

16 Mantenemos el término “adhesión” por ser el que usa Delgado, pero consideramos que los artistas o colectivos no *se suman* a una causa o reclamo específico, sino que están implicados en éste, ya sea integrando multisectoriales, organizaciones o trazando redes de articulación. La adhesión implica un posicionamiento exterior, por fuera del movimiento, mientras que – consideramos – estos actores están implicados y comprometidos profundamente con los reclamos o problemáticas en torno a los que producen.

Por otra parte, encontramos otras especificidades en las prácticas locales<sup>17</sup>. No es casual que los aspectos que desarrollamos a continuación tengan como línea de fuerza la horizontalidad, la socialización de saberes y la construcción de espacios de sociabilidad y organización.

La **producción colaborativa** puede rastrearse en sus formas más *simples*, de realización colectiva de un diseño o patrón predeterminado, hasta experiencias de mayor duración y con un proceso de elaboración más complejo en términos de relacionalidad, debate y producción de imágenes y saberes. Para el primer caso podemos mencionarla *pintada y restauración* del rostro de López en Plaza Moreno o el figurón de López sobre la pared lateral del ex-edificio de FAHCE (cuyo número se actualiza año a año para recordar un nuevo aniversario) (Pérez Balbi, 2010, 2012b). Y en el segundo, el proyecto *Volver a Habitar*. A nuestro entender, este proyecto se distingue de otras intervenciones y acciones colaborativas en torno a la inundación de La Plata en 2013, por la pluralidad de lenguajes involucrados y de narrativas superpuestas (el relato audiovisual, el fotográfico, la pintura callejera, la crónica escrita) pero, además, porque busca generar un espacio de diálogo y encuentro en el que el mural aparece como nodo y permanece como huella, pero no es el objetivo único ni final (Capasso, 2013).

Las **experiencias tipo laboratorio** constituyen otra forma de práctica colaborativa. Uno de los ejemplos paradigmáticos es el trabajo de Ala Plástica en distintas redes y con diversas organizaciones y comunidades en torno a la explotación y la especulación inmobiliaria del Delta del Paraná y Cuenca del Plata. Dentro del proyecto de Oficina Itinerante de la Red del Delta del Paraná, como espacio de socialización, intercambio de conocimientos y propiciador de debates, Ala Plástica y el Centro Experimental Oído Salvaje (Ecuador) han llevado adelante *Territorio y Radialidad*, laboratorio de sonido y radio comunitaria en Punta Lara (2012) y en Isla Paulino (2014), un proyecto situado en el que el conocimiento del territorio sonoro va de la mano con la difusión de las culturas ribereñas y de los isleños. Esta experiencia incluye, desde ya, la socialización de herramientas (de grabación y transmisión radiofónica) y la producción colaborativa (entre los pobladores, artistas y demás participantes).

## Reflexiones finales

---

17 No queremos dar por sentado que, en el contexto europeo del que habla Delgado, no existan colectivos o artistas que produzcan bajo estas características, sino que nos limitamos a la crítica señalada por el autor.

Estos casos -que no abarcan la totalidad ni la complejidad del activismo artístico local- nos muestran que circunscribirlos al campo artístico puede restringir las herramientas y el marco de análisis. Resulta evidente que el activismo artístico no puede analizarse como un fenómeno homogéneo ni como un nuevo *género* limitado al campo (y la historia) del arte. Sin negar la producción y la experiencia estética que de ellos deviene, pensarlos como trabajos extradisciplinarios (Holmes, 2008) permitiría abarcar mejor la complejidad de los modos de hacer. Por otra parte, el concepto de estética dialógica (Kester, 2005) hace hincapié en lo procesual y en una producción semántica que ocurre *en el intersticio* entre artistas/colectivos y participantes, en lugar de seguir pensando desde nociones auráticas de obra, artista y público. O, como su opuesto, banalizar las acciones e intervenciones como mera pincelada festiva de las movilizaciones masivas o simple ilustración de acciones políticas.

Por último, resulta fundamental considerar que estas son producciones situadas y, por lo tanto, debe revisarse la coyuntura de la que forman parte y la red que integran, sea de articulación con organizaciones, movimientos sociales y/o la comunidad, o de las políticas visuales en las que se inscriben. Esto implica explorar sobre qué tipo de prácticas se habla cuando nos referimos al activismo artístico, sobre todo cuando se evalúa su eficacia, objetivos, y potencial político o disruptivo.

## **Bibliografía**

- Ardenne, P. (2006). Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac.
- Aznar Almazán, S., & Iñigo Clavo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10).
- Blanco, P., Carrillo, Jesús, Claramonte, Jordi, & Expósito, Marcelo. (2001). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Capasso, V. (2013). Después de la inundación. Una propuesta para volver a habitar el espacio. En VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires.
- Capasso, V., & Jean Jean, M. (2013). Imagen, dispositivo y cultura visual. *Plurentes*, año 02, no. 03.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gilli.

- Chempes (2009). El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 - 2008. Inédito. Recuperado a partir de: [http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez\\_chempes.pdf](http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf)
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e del Institut Català d'Antropologia*, 2(18), 68-80.
- Dodaro, C. (2011). Alzar la voz y hacerse ver. Activismo, mediación y circulación cultural en Buenos Aires y su conurbano durante las décadas de 1990 y 2000. *Argumentos. Revista de crítica social*, (13).
- Expósito, M. (2005). La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas. En AAVV, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. (Vol. 2, pp. 147-156). Madrid: MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento.
- Expósito, M. (2012). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Errata#*, 7, 16-29.
- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En AAVV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Félix, M. (2014). Arte piquetero y trauma político en la cultura de redes: una apropiación artística de las TIC en torno a la Masacre de Avellaneda. En De Rueda, M. de los Á. (Ed.), *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 119-132). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Holmes, B. (2005). Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro. Entrevista por Marcelo Expósito *Brumaria* 5, *Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte: la imaginación política radical*, 301-326.
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Holmes, B. (2009). *Escape the overcode. Activist art in the control society*. Estambul: Van Abbemuseum.

- Kester, Grant. (2005). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. En Leung, S. & Kocur, S. (Ed.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell.
- Lobo, A. L. (2010). *Memorias en presente: las narrativas revolucionarias y los derechos humanos en las conmemoraciones del movimiento piquetero*. Ciudad de Avellaneda, Buenos Aires, 2002-2008. *Astrolabio*, 0(5).
- Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Brumaria* 5, *Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. *Arte: la imaginación política radical*, 227–244.
- Longoni, A. (2007). *Encrucijadas del arte activista en Argentina*. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 74, 31-43.
- Longoni, A. (2009). *Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López*. *Revista Errata#*, 0, 12-35.
- López, M. D. (2011). *Estrategias de intervención en la ciudad y en la web*. *Espacio público y acción política*. *Question*, 1(30).
- López, M. D., & Sager, F. (2009). *Hacia una esfera pública no estatal. Usos y apropiaciones de las nuevas tecnologías y espacios sociales urbanos*. *Question*, 1(24).
- Marengo, M. E. (2011). *Estación de la memoria*. *Oficios Terrestres*, vol. 26, no. 26 (Comunicación popular).
- Pérez Balbi, M. I. (2010). *Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)*. En *I Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política en la Argentina del siglo XX: Vanguardias, censuras y representaciones*. Tandil: Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro.
- Pérez Balbi, M. I. (2012a). *Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina*. *Question*, 1(35), 140–153.
- Pérez Balbi, M. I. (2012b). *Imágenes disidentes. Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López*. *Boletín de Arte*, 13(13).
- Pérez Balbi, M. I. (2014a). *Acciones políticas con herramientas artísticas: usos estratégicos de la web. Casos desde La Plata (2008-2011)*. En De Rueda, M. de los Á. (Ed.), *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 159-176). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pérez Balbi, M.I. (2014b). *Otro texto más sobre el escrache. Lecturas más allá de activismo artístico*. En *Segundas Jornadas de Discusión de Avances de Investigación “Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina”*. [en prensa].

- Pinedo, J. (2009). Los sentidos de la manifestación: Prácticas, relatos e imágenes entorno de la " Masacre del 26 de Junio en Avellaneda. Cuestiones de Sociología.
- Rafaela Carras (GAC). (2009). Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rancièrè, J. (2002). La división de lo sensible: Estética y política. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Rancièrè, J. (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museud'Artcontemporani de Barcelona- Servei de Publicacions de la UniversitatAutònoma de Barcelona.
- Ribalta, J. (2010). Experimentos para una nueva institucionalidad. En Borja, M. et al., Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007. Barcelona: Museud'Artcontemporani de Barcelona.
- Rosler, M. (2001). Si vivieras aquí. En Blanco, P. et al., Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa (pp. 173-203). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Zibechi, R. (2003). Genealogía de la revuelta: Argentina: la sociedad en movimiento. Buenos Aires: Letra libre.