

ARTIVISMO POR UN MUNDO DIVERSO Y ANTIRRACISTA



GUÍA DIDÁCTICA

AUTORES: Visitación Ortega, Jose Pascual, Francisco Pascual

COORDINADORA DE PROYECTO: Inmaculada Tena

MAQUETACIÓN: Teresa Cruz

DOCUMENTO DISPONIBLE EN WWW.ASAD.ES

GUÍA DIDÁCTICA

ARTIVISMO POR UN MUNDO DIVERSO Y ANTIRRACISTA

PROYECTO

VIRALIZACIÓN: FORMACIÓN DE AGENTES SOCIALES ANDALUCES
EN HERRAMIENTAS INNOVADORAS DE COMUNICACIÓN PARA
DIFUNDIR LOS ODS Y COMBATIR LA DISCRIMINACIÓN

Un proyecto de **ASAD**, Asociación Solidaria Andaluza de Desarrollo.



Financiado por la Agencia Andaluza de Cooperación Internacional para el desarrollo.



ÍNDICE

TEMA 1. QUÉ ES EL ARTIVISMO.

1.1 Introducción: ¿Qué queremos conocer en este tema?	5
1.2 Antecedentes: años 50/60 y años 70	6
1.3 Definición contemporánea de artivismo	7
1.4 Estrategias artístico-políticas: colectivos y artistas	8

TEMA 2. ARTIVISMO FEMINISTA.

2.1 Antecedentes: La primera mujer, ¿seguro?	15
2.2 Primera artista feminista en Europa: ¿podemos hablar de la única?	16
2.3 Colectivo de guerrilla. Desde el anonimato.	18
2.4 Los estereotipos y la ironía. Pilar Albarracín y Berna Reale	19
2.5 Desde la acción	22

TEMA 3. ESTRUCTURA DE LAS ACCIONES ARTIVISTAS

3.1 El espacio escénico	24
3.2 El ritmo	26

TEMA 4. MÉTODO CAU

4.1 Cómo hacemos una acción artivista: el método CAU	28
4.2 Diagnóstico, identificación y formatos	29
4.3 Entrenamiento METACAU	32
4.4 Creación y dramaturgia	34
4.5 Plan de producción	35
4.6 Evaluación conjunta	35

TEMA 1: QUÉ ES EL ARTIVISMO

ANALIZAMOS DISTINTAS VISIONES DEL
CONCEPTO DE ARTIVISMO COMO POTENCIAL
ARTÍSTICO Y COMO INSTRUMENTO DE LUCHA

1.1 INTRODUCCIÓN: ¿Qué queremos conocer en este tema?

En un primer lugar, vamos a **contextualizar el fenómeno denominado *artivismo***, cuyas narrativas son capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en el subconsciente de la sociedad que desarrolla a su vez determinadas estrategias que consolidan nuevas tácticas políticas posibles. Estrategias de poder, que según Foucault (1978) no son inconmensurables, porque el poder es coextensivo al cuerpo social, y son utilizadas por las nuevas formas de entender y construir el arte.

Posteriormente, estableceremos 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. Examinaremos los distintos discursos de desavenencias basados en el arte y la crítica política que tienen su núcleo de irradiación originaria en los EE.UU. Destacaremos y profundizaremos en los colectivos **Wochenklausur, ACT UP**, así como en la obra de Santiago Sierra y Eugenio Merino, para tratar en el siguiente tema las representaciones, tanto colectivas como individuales de artistas que abordan el feminismo en sus propuestas como es el caso de Niki de Saint Falle, Guerrilla Girls, Suzanne Lacy, Berna Reale, Pilar Albarracín, Flo6x8 y Femen.

1.2 ANTECEDENTES: AÑOS 50/60 y años 70

¿Podemos establecer un punto de origen?

Podemos considerar el **origen del arte social, tal y como lo entendemos actualmente**, siendo el que define aquellas acciones con una carga política y trasgresora que se implica en los distintos procesos de cambios que experimenta nuestra sociedad, en los primeros movimientos feministas que tuvieron lugar **en los años sesenta y en las primeras apariciones del video**, junto con el surgimiento del conceptualismo que traerá nuevos puntos de vista al mundo del arte, y las primeras manifestaciones artísticas donde el cuerpo se convertía en el soporte que sostenía y transformaba el mensaje, la performance de la década de los setenta. Esta nueva concepción del arte como comunicador y el cuerpo como soporte, dieron lugar al nacimiento de prácticas artísticas como el happening junto con la contribución del movimiento fluxus europeo. En el contexto Latinoamericano, en la década de los setenta, la lucha política y la emergencia de un arte de resistencia propiciaron un estilo característico del arte de acción; una concepción del cuerpo como territorio de negociaciones y confrontaciones que servirá de base especulativa para proyectar un nuevo posicionamiento ideológico frente a las realidades del entorno. Ferreira Gullar (1964), artista brasileño, poco antes del golpe de estado que se extendió hasta los años ochenta en Latinoamérica, abogaba por el artista que podía participar del proceso de restauración social. Y fue en 1981, en la celebración del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual de Medellín,

en Colombia, donde Aracy Amaral (1981) sostuvo que el neo-objetualismo latinoamericano estaba dotado de una identidad no subsidiaria de las directrices del arte de acción internacional¹. El análisis reflexivo sobre las prácticas de arte de acción comprometidas con la realidad social que Amaral plantea en su discurso, son aquellas que implicadas con la política y con la problemática social han permanecido en la escena artística Latinoamericana de los últimos tiempos.

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

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

¹ "Parece posible afirmar que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...). Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora...". Amaral, A: "Aspectos del neo-objetualismo en Brasil", Primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual, Medellín, 1981, p.1. El Coloquio Latinoamericano sobre Arte no-objetual de 1981 en Medellín, Colombia, puede considerarse un hito que supuso el primer intento de articulación de una visión panorámica a cerca de la irrupción de las tendencias de arte de acción en los países de Latinoamérica.

1.3 DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE ARTIVISMO

¿Diferencias desde el origen?

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

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

Apoyados en la definición de arte de Josep Beuys, quien instauró la idea que defiende que **todos somos artistas** y que, por ello, el arte debía convertirse y reinventarse para dejar de ser lo que hasta el momento había sido, aquellas narrativas de carácter artivista que se aproximan al gran público, haciéndolo partícipe de la pro-

puesta, permiten una lectura de concienciación colectiva frente a las **situaciones de riesgo e injusticia social**.

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

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

Dentro del artivismo, (...) podemos distinguir dos tipos bien diferenciados. Por un lado tenemos un artivismo clásico, organizado como monólogo, en el que el artista transmite un mensaje político de una forma unilateral. La única opción para el público es “lo tomo o lo dejo”. Frente a este artivismo clásico tendríamos un artivismo estructural, en el que el artista no transmite un mensaje, sino lo que hace es ofrecer una serie de herramientas para la comunidad para que sea ésta última la que exprese sus opiniones políticas, sean del signo que sean, en lugar de manifestar exclusivamente las opiniones del artista².

² Esquirol, Josep M. (ed.) *Tecnoética: actas del II Congreso Internacional de Tecnoética*. Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona, 2002, p. 327.

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

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

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

Es a través de estos movimientos artísticos-políticos donde se establecen nexos que vinculan las **protestas sociales con los modos de construir**

y pensar el arte, fortaleciendo a su vez cada una de estas prácticas artísticas y consiguiendo así una organización comunitaria que se identifican como movimientos activistas. Protestas sociales que realizadas a través de estrategias artísticas convierten el espacio público en la plataforma espacial para su desarrollo, utilizando a su vez las diferentes técnicas publicitarias que ofrece el propio emplazamiento urbano.

1.4 ESTRATEGIAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS: COLECTIVOS Y ARTISTAS

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

Como ejemplo concedido por este movimiento encontramos al Group Material, formado en 1978 por los artistas Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres, Mundy McLaughlin y Tim Rollins, cuya propuesta inicial consistió en la apertura de una tienda-galería en 244 East 13th Street en Nueva York en el año 1980. Propugnaban un arte de montaje que abordara críticamente la problemática cultural y social del momento, realizando un control sobre su propio trabajo para así poder encauzar sus energías hacia la demanda

de las propias condiciones sociales y no las del mercado artístico dominantes.

La concepción como colectivo se consagró, según Moore y Miller (1985), en respuesta constructiva a los modos insatisfactorios en que se había concebido, producido, distribuido y ensañado el arte en la sociedad norteamericana del momento.

Para adentrarnos en los discursos de desavenencias basados en el arte y la crítica política, se analiza a continuación, a modo de categorización, los colectivos más representativos del panorama internacional como ACT UP, Wochenklausur, Santiago Sierra y Eugenio Merino.

ACT UP

Para dar comienzo, situamos la protesta hacia las estrategias políticas que perjudican a una **sociedad marcada por el SIDA** que llevan a cabo el colectivo³ fundado en 1987 en Nueva York, llamado ACT UP, que corresponde al acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del sida para desatar el poder). La escasa incidencia en la cultura visual actual, demuestra la intencionalidad del olvido social de la enfermedad del sida, con una clara inclinación al desinterés por parte de los sectores políticos y sociales, siendo también escasos los artistas o grupos de artistas que trabajen con la enfermedad.

3 "Imposible [...] sería entender la génesis de estas nuevas propuestas críticas centradas en el mundo de la producción y recepción cultural sin pensar en la instauración de un nuevo concepto de lo colectivo, implícito en los acontecimientos sociales y políticos de aquellos años, y especialmente relacionado con el desarrollo de problemas vinculados a la inmigración y a las relaciones entre el tercer mundo y los países más desarrollados." MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2001, p. 15.

En este caso, el objetivo principal que se plantea desde las propuestas del colectivo es poner de manifiesto la pandemia del SIDA y sus enfermos, para conseguir legislaciones más favorables, una mejora en las asistencias sanitarias y una mayor inversión en la investigación científica, y así poder alcanzar todas aquellas políticas necesarias que permitan paliar la enfermedad. Una de las últimas acciones (Figuras 1 y 2) consistió en ingresar totalmente desnudos, con inscripciones en sus cuerpos, en la oficina del Presidente de la Cámara de Representantes de los EE.UU, John Boehner, con el objetivo de detener los nuevos recortes presupuestarios en los programas nacionales y mundiales sobre el SIDA.



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

WOCHENKLAUSSUR

“El arte como base potencial de acción, tiene un capital político a su disposición que no debe ser subestimado. El uso de este potencial para manipular circunstancias sociales es una práctica de arte tan válida como la manipulación de materiales tradicionales”⁴. Es el propio colectivo quien elige esta función del arte y establece unas acciones que se caracterizan por su límite temporal y por sus aportaciones resolutorias a los problemas identificados previamente. Invitado por la curadora Daniella van Zuijlen de la Culturgest a participar en un proyecto en la ciudad de Porto, Portugal, titulado Cuando los invitados son huéspedes, 2010, donde una de las casas vacías de la ciudad fue propuesta para su libre uso a los estudiantes de arte, con la condición de que ellos debían acondicionarla para poder habitarla a cambio de estar exentos de abonar el importe del alquiler. Un proyecto con mucha aceptación y que se ha implantado como modelo para otros propietarios de edificios vacíos y grupos renovadores de la ciudad de Nueva York.

La intencionalidad que se plantea el colectivo con estas propuestas artísticas no es otra que la concienciación de los espacios deshabitados, proponiendo una reflexión sobre aquellos que están inutilizados y podrían dar servicio a un grupo social determinado, como los estudiantes, ya que Porto tiene una de las mayores universidades del país con 27 mil estudiantes. La necesidad de los alumnos del alquiler de un espacio habitable para una estancia en la ciudad frente a las numerosas viviendas y edificios que son inutilizados y permanecen vacíos, hacen que el colectivo plan-

tee una estrategia activista que permita una convivencia más fácil a través de la aportación de ambos sectores: el ofrecimiento de la exención de pago por la vivienda deshabitada, y el compromiso por su adecuación y mantenimiento en óptimas condiciones durante y tras el uso.

SANTIAGO SIERRA

Si dirigimos la mirada hacia la esfera artística de carácter activista en España, podemos encontrar, entre otros, a Santiago Sierra (Madrid, 1966). Sus obras, de carácter minimalista, están cargadas de **reivindicaciones sociopolíticas que arrojan luz a las distintas tramas de poder que fomentan la alienación y la explotación de la clase obrera**, de las injusticias laborales cuyas desigualdades de riqueza son provocadas por el sistema capitalista imperante. Se sirve de aquellas estrategias propias del arte de acción, del minimalismo y del arte conceptual para construir un universo político-artístico. El extremo de su crítica hacia el sistema capitalista fue el rechazo al Premio Nacional de Artes Plásticas de España en el año 2010.

La posición que ocupa el artista ante la obra está cargada de reivindicaciones de carácter político que se canalizan a través de las propias propuestas activistas, situadas tanto en el punto clásico como en el activismo estructural (Esquirol, 2002). Como ejemplo de activismo estructural, se sitúa la obra realizada en la Ciudad de Guatemala en 1999 titulada 8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón. La preocupación de Sierra de aquellos grandes contenedores cargados de mercancías que intentaban atravesar los límites fronterizos entre México y los EEUU, se dejan ver a través de esas

⁴ WOCHENKLAUSSUR, *Del objeto a la intervención concreta*. [En línea]. Fecha desconocida [citado el 14 junio 2013]. Disponible en internet: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=es>

cajas de cartón que esconden a una persona, las mismas que transportaban los grandes contenedores que atravesaban el país. Esta pieza, junto con la que a continuación se muestra, presentan **una crítica hacia la praxis del abuso del poder del dinero**, realizando acciones donde el propio artista proporciona una cantidad de dinero a los participantes para llevar a cabo la acción: o bien para permanecer dentro de cajas de cartón por un tiempo indefinido, para tatuarse una línea sobre su piel, para teñirse el cabello de rubio, o para masturbarse delante de una cámara de vídeo.

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

*Una actividad consistente en la venta del tiempo, de tu cuerpo, de tu inteligencia en los intereses de una tercera persona, con la finalidad de recibir una remuneración que te permita vivir, y que sobre todo que te permita reponer energía para seguir vendiendo tu cuerpo, tu inteligencia y tu tiempo*⁵.

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



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

EUGENIO MERINO

En la misma línea, habiendo trabajado en conjunto con Santiago Sierra, y compartiendo el título de artista reconocido español del arte político, ambos, expertos en causar polémica con sus obras, Eugenio Merino (Madrid, 1975). Una de sus últimas propuestas, el “Ninot”, obra que causó gran revuelo entre la comunidad artística y de la que se hicieron eco diversos medios nacionales e internacionales en su presentación de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO 2019.

Acostumbrado a estar en el foco de la polémica desde la presentación de su obra “Always Franco”, donde presentaba una representación hiperrealista del dictador Francisco Franco dentro de una nevera de Coca-cola, sus propuestas hacen uso de lo que venimos definiendo desde el inicio de este curso como activismo.

5 PALLIER, María (Dir.). (29 Noviembre 2010). Metrópolis. [Programa televisivo]. España, RTVE.es A la Carta, DC: Servicio de televisión abierta.

Eugenio Merino,
Always Franco, 2012



En algunas de sus declaraciones al respecto, Merino plantea una definición de arte como: “cuestionar, criticar y transformar nuestra sociedad e instituciones. El arte tiene que ayudar a conseguir algo tan básico como es la igualdad o la libertad”.

El arte político pone en evidencia las contradicciones del sistema y actúa contra la propaganda del poder, cuestiona su narrativa y plantea otras, proponiendo una re-lectura de la historia desde el punto de vista de los perdedores y perdedoras y la población oprimida. Es así como el arte político se convierte en algo necesario para nuestra sociedad y supera entonces su condición de mercancía⁶.

⁶ Declaraciones extraídas de:
<http://elgranotro.com/eugenio-merino/>

FLO6X8

Es la crisis mundial que se atraviesa desde los últimos años la que ha exigido el replanteamiento de nuevas formas de ver y contemplar el mundo con estrategias artísticas comprometidas con la sociedad actual, que han hecho posible el nacimiento de nuevos colectivos artísticos capaces de concentrar un mayor número de espectadores dispuestos a apoyar y sumarse al cambio, apostando por soluciones con herramientas propias del arte contemporáneo.

FLO6X8, es un colectivo artístico sevillano que nació en el año 2008, poco después de la caída de LehmanBrother, cuyo inicio se conformó por las artistas activistas Donna, Niña Ninja y Paca La Monea, llegando a formar parte de él en la actualidad más de cuarenta componentes. Se autodefinen como un colectivo cuyo objetivo principal es la búsqueda del cambio social a través del arte como herramienta, utilizando el flamenco como vehículo movilizador de los sentimientos de una mayoría social, apostando por el diálogo corporal y verbal a través del baile y el cante.

Utilizan el flamenco como arma para realizar sus acciones en entidades de carácter capitalista. Identificados con los movimientos surgidos en la última década como el de la primavera árabe, la resistencia en Grecia, el 15M, Occupy Wall Street, entre otros, apuestan por nuevas percepciones sociales y nuevas concepciones clasistas. Sus propuestas están cargadas de mensajes reivindicativos de carácter político, donde denuncian las estructuras de poder responsables de la crisis económica, con el objetivo de contribuir al cambio de los parámetros por los que se rige la sociedad actual capitalista.



FLO6X8. Banquero. Fotogramas correspondientes a la acción en el Banco Santander de Sevilla, 2010. Fotografía del colectivo FLO6X8.

Distintas acciones artivistas han desarrollado a lo largo de estos 5 años desde su creación como colectivo, entre ellas, se destaca la toma de la sede del Banco Santander al compás de rumbas con letras críticas hacia el banquero; la acción realizada por la Niña Ninja en el BBVA donde zapatea sobre sus ahorros, monedas de céntimos de euro; el cante de las cuarenta por seguiriyas a los banqueros de CajaSol; o la última soleá por bulerías contra la Troika y el rescate a la banca que tuvo lugar en tres sucursales bancarias de Sevilla en el mes de junio de 2013. Acciones que irrumpen en las instituciones financieras con el flamenco como herramienta de expresión, y el cuerpo y la voz como único vehículo transmisor.



FLO6X8. Cuatro trileros que nos entregaran a la Troika, 2013. Sucursal ancaria de Sevilla. Fotografía del colectivo FLO6X8.



FLO6X8. Operación trapos sucios: por la transparencia de la Banca. Acción realizada en la sucursal de BBVA de C/Virgen de Luján de Sevilla, 2011. Fotografía del colectivo FLO6X8.

El discurso intrínseco de las acciones del colectivo FLO6x8 corresponde a la implicación masiva de la sociedad y la repercusión emocional que se transmite incitando a la unión y a la aceptación del mismo a través de la supeditación del lenguaje corporal en movimiento creado a partir de ritmos que forman parte del Patrimonio de la Humanidad, el flamenco. Una lectura que deja entrever que la unión de la sociedad es la clave que permite el posible cambio de las estrategias económicas, sociales, éticas, culturales en las que está inmersa la sociedad actual, utilizando el arte como la herramienta capaz de emocionar y de tomar conciencia.

FACC: FUERZA ARTÍSTICA DE CHOQUE COMUNICATIVO

FUERZA ARTÍSTICA DE CHOQUE COMUNICATIVO

FACC es un colectivo no partidario activista que se encuentra constituido por un grupo de artista autoconvocados, anónimos, que realizan acciones e intervenciones performáticas en el espacio público desde 2016, con el propósito de oponerse a toda “máquina de violencia que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales” (Proaño Gómez, 2017:49). Se sitúan en la certeza de que, hoy más que nunca, es trabajo y responsabilidad del artista poner sus herramientas al servicio de dismantelar desde un acto de comunicación cualquier iniciativa que sesgue el espíritu libre. Haciendo de la calle y los edificios públicos su escenario y su foco de operaciones.

Invitan a quien decida declararse en estado de emergencia a accionar en consecuencia. Artistas que entiendan que es momento de priorizar. De decidir dónde poner sus energías, en dónde invertir su fuerza, en dónde correr sus riesgos. Individuos deseando un cuerpo colectivo. Dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograra efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso. Un discurso intransigente, desde el potente grito del artista.

TEMA 2: ARTIVISMO FEMINISTA

COMPONENTE HISTÓRICO Y POTENCIALIDAD DEL ARTIVISMO PARA LA EQUIDAD Y LA LUCHA FEMINISTA

<<El artivismo no tiene razón de ser histórica si lo desvinculamos del feminismo. En este tema se analizan el componente histórico y la potencialidad del artivismo para la equidad y la lucha feminista >>

2.1 ANTECEDENTES

La primera mujer, ¿seguro?

Desde un análisis antropológico de la cultura es importante reconocer que todas las culturas elaboran cosmovisiones sobre los géneros y, en ese sentido, cada sociedad, cada pueblo, cada grupo y todas las personas, tiene una particular concepción de género, basada en la de su propia cultura. Su fuerza radica en que es parte de su visión del mundo, de su historia y sus tradiciones nacionales, populares, comunitarias, generacionales y familiares. Forma parte de concepciones sobre la nación y del nacionalismo; cada etnia tiene su particular cosmovisión de género y la incorpora además a la identidad cultural y a la etnicidad, de la misma manera que sucede en otras

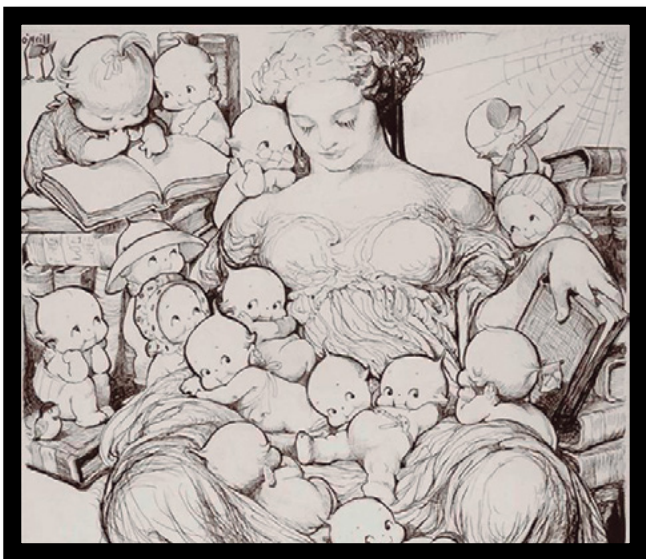
configuraciones culturales. Por eso, además de contener ideas, prejuicios, valores, interpretaciones, normas, deberes y prohibiciones sobre la vida de las mujeres y los hombres, la cosmovisión de género propia, particular, es marcadamente etnocentrista⁷.

No podemos olvidar ni obviar, que si nos estamos planteando hablar de este tema es porque **el arte se ha configurado como elitista, clasista y patriarcal**.

Quizás, podemos confirmar, que desde hace unas décadas la situación está cambiando, pero aún tenemos camino por recorrer.

Si queremos localizar el origen, probablemente no encontremos respuesta más allá del siglo XIX, concretamente podemos hablar de una primera

⁷ LARGADE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2018, p.16.



Rose O'Neil. *KewpieMother*.
Ilustración en tinta.

vez pública con **Rose O'Neil** (1896) y su primera tirada cómica en EEUU, **convirtiéndose en la ilustradora mejor pagada en el mundo gracias al éxito de sus muñecas Kewpie**. Una mayor oferta educativa y la creación de empresas profesionales por parte de las mujeres, dio lugar a una mayor implicación de la figura de la mujer en la comunidad artística, consiguiendo que, a principios del siglo XX, el 88% de suscriptores de revistas y periódicos estadounidenses fuesen mujeres. Al mismo tiempo, las editoriales comenzaron a dar la oportunidad a mujeres artistas e ilustradoras de éxito para “representar a la mujer moderna y libre o incluso ejemplificarlo por medio de sus propias vidas”⁸.

8 Prieto, Laura (2001). *At home in the studio: the professionalization of women artists in America*. Cambridge: Harvard University Press. ISBN 9780674004863.

2.2 PRIMERA ARTISTA FEMINISTA EN EUROPA

¿Podemos hablar de la única?

Si centramos la mirada en la Europa coetánea, nos encontramos quizás con la primera artista feminista de la Europa del siglo XX: **Niki The Saint Phalle** (1930). De familia aristócrata y privilegiada, nacida en París, formada en un colegio de monjas en New York, y diagnosticada de esquizofrenia en 1953. Teniendo en cuenta que su madre reconoció que vivió una maternidad no deseada con ella debido a las infidelidades del marido; que su padre abusó de ella a los once años de edad, **Niki encontró en el arte una forma de representar y presentar su universo mediante una visión amable de lo que podría simbolizar la pornografía y la violencia**.

En los comienzos de los años sesenta, comenzó a organizar en su estudio sesiones de tiro, donde la pintura, la violencia y la guerra se hacían los protagonistas. Un fusil del calibre 22 y globos de pintura colgando eran suficientes para realizar la acción: “Me fascinaba observar cómo sangraba y gritaba la pintura (...) Había matado a la pintura. Una guerra sin víctimas”⁹.

“La pintura era la víctima, pero ¿a quién representaba esa pintura? ¿A mi padre? ¿A todos los hombres? ¿A los hombres bajos? ¿A los altos o a los gordos? ¿O acaso me representaba a mí misma? Quizás sí, me disparaba a mí misma, pero también a una sociedad plagada de injusticias. Al disparar contra mi propia violencia dejé de sentirla como una carga interior”¹⁰.

9 Declaraciones de la artista. Extraída del documento en línea: https://elpais.com/cultura/2015/02/25/babelia/1424876584_658893.html

10 Declaraciones de la artista. Extraída del documento en línea: https://elpais.com/cultura/2015/02/25/babelia/1424876584_658893.html

En consonancia con el arte feminista declarado en los años sesenta, las pinturas-disparo ocupaban un lugar en consonancia con la fuerza ideológica y estética del momento, compartida con obras de las grandes del arte contemporáneo Eva Hesse, Lygia Clark, Nancy Spero o Trisha Brown.

“Para mí, mis esculturas representan el mundo de las mujeres amplificadas, los delirios de grandeza de las mujeres, las mujeres en el mundo actual y las mujeres en lugares de poder”¹¹.

LAS NANAS, 1964 SE CONVERTIRÁN EN UN SÍMBOLO-ICONO DE SU CREACIÓN ARTÍSTICA

Sus Nanas (chicas, en francés) voluptuosas y de colores estridentes, con posturas que hablan de júbilo, libertad y autoafirmación, fueron la manera de expresar el repudio a las convenciones y los roles sociales impuestos a la mujer. Con ellas adquiere renombre en un estilo iconoclasta, que no sigue ningún movimiento artístico, salvo el de su propia intuición. Como si se tratara de una artista ingenua, todas las imágenes de su infancia y las formas de su imaginación se apoderaron de la estética¹².

Su primera Nana gigante fue “Hon-en Katedral” (1966) construida en el Moderna Museet de Estocolmo, en colaboración con Per Olof Ultvedt y

Jean Tinguely. Medía 28 metros de largo, 9 metros de ancho y 6 metros de alto. Se trataba de una mujer recostada con las piernas abiertas, cuya entrada a su interior era la vagina, como la entrada a un espacio cultural donde se podía ver una película de Greta Garbo, un estanque de peces de colores y una pequeña galería de pinturas falsas de artistas famosos. En el interior de esta madre, también encontrábamos una barra de un bar que ofrecía leche como refrigerio, a la altura del pecho derecho. Casi 100.000 visitantes hicieron cola para vivir la experiencia que Niki presentaba como la escultura más grande de su producción artística hasta ese momento. Tras finalizar su exposición, la escultura fue destruida como **metáfora de “ser usada y luego desechada”**, y sólo se conserva la cabeza y los vídeos del registro de la construcción, exposición y final.



Hon-en katedral, 1966. Moderna Museet de Estocolmo, en colaboración con Per Olof Ultvedt y Jean Tinguely. Cortesía Hans Hammar skiöldHeritage. Photo Hans Hammar skiöld.

11 Revista: <https://revistaestilo.org/2021/06/06/la-alegria-monumental-de-niki-de-saint-phalle/>

12 Revista: <https://revistaestilo.org/2021/06/06/la-alegria-monumental-de-niki-de-saint-phalle/>

2.3 COLECTIVO DE GUERRILLA

Desde el anonimato

Aunque no conocemos su identidad, sabemos que utilizan diferentes tácticas de guerrilla para promocionar y reivindicar la presencia de la mujer en el arte. Un colectivo compuesto por artistas feministas cuyo nacimiento tuvo lugar en Nueva York¹³ en el año 1984, llamado **Guerrilla Girls**.

Su arte de repulsa se identifica por trabajar con aquellas formas de discriminación hacia la mujer, abordando el sexismo y el racismo en el mundo del arte, así como la **ambigüedad en las construcciones sociales, sobre lo real y lo irreal**, provocando en el espectador una sacudida de conciencias frente a situaciones que cuestionan los valores estéticos y éticos sobre el género y el sexo. A través de las estrategias de carácter activista, ya que hacen uso de la creación de nuevas narrativas capaces de alterar los códigos y signos ya establecidos en la sociedad, se plantean prácticas artísticas donde la participación del espectador se hace imprescindible para la configuración de la obra. En este caso, se trataría de **un activismo clásico** (Esquirol, 2002), **donde el colectivo transmite un mensaje de carácter político de una forma unilateral, no dejando cabida a la (re)interpretación, sino sólo como opción de aceptarlo o no**, como podemos ver en la siguiente propuesta. En ella utilizaron los mecanismos que la publicidad les proporciona para hacer denuncia del desequilibrio entre el género



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



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

y la raza de entre los artistas que inundan las galerías y los museos de arte. Su señal de identidad se caracteriza, no solo por el uso de la parodia en sus propuestas, sino por la utilización de una máscara de

gorila para, entre otros, preservar su identidad, situándose en tono de humor descarado frente a las críticas políticas-sociales en contra de la violencia de la mujer, la guerra o la desigualdad racial que plantean en sus acciones.

En la participación en la Bienal de Venecia del año 2005 exhibieron, a modo de carteles publicitarios de grandes dimensiones, 6 mensajes de carácter crítico hacia la política de la propia institución organizadora, hacia los museos de la ciudad que acoge la muestra, Venecia, y al cine de Hollywood.

¹³ WOCHENKLAUSUR, Del objeto a la intervención concreta. [En línea]. Fecha desconocida [citado el 14 junio 2013]. Disponible en internet: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=es>



Sangre en la calle, 1992.
Fotografía de Pilar Albarracín.

2.4 LOS ESTEREOTIPOS Y LA IRONÍA

Pilar Albarracín y Berna Reale

Como referente nacional, de gran proyección internacional y con más de 25 años dedicados a la creación artística, hablar de **Pilar Albarracín, es hablar de todas las mujeres que construyen la sociedad actual**: la campesina, la prostituta, la empleada, la gitana, la folklórica, la emigrante, la niña herida...

Artista polifacética, que en cada una de sus propuestas desvela el drama de las estructuras de dominación y pone en evidencia la violencia ejercida sobre las mujeres. Trabaja desde la ironía y el sarcasmo, desde una posición jocosa, provocadora, buscando la sacudida de conciencia que desde el artivismo se propone.

“Apoyándose en una posmodernidad que facilita el tránsito por las disciplinas, y consciente del poder de las nuevas tecnologías, Pilar Albarracín usa el vídeo, la escultura, la fotografía, la instalación, el dibujo o la costura con ductilidad. Sin embargo, las performances son su apuesta más radical y conforman un territorio en el que ha proyectado su rebeldía de una forma directa y primaria. Su arte es metáfora de la insumisión y sus intervenciones en el espacio público juegan con el factor sorpresa y actúan como terapia social de choque. S/T (sangre en la calle) (1992) fueron 7 acciones realizadas en otros tantos puntos de Sevilla en las que diferentes tipos de mujer habían sufrido algún tipo de incidente”¹⁴.

14 MARTÍNEZ, ROSA. Una y mil mujeres. En línea: <http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2.html>

En sus propuestas nos invita a **reflexionar sobre los estereotipos de nuestra sociedad**, desde una visión universal, utilizando tanto la fotografía, el dibujo, la instalación, la escultura, el video, el bordado o la performance. Con un **lenguaje irónico**, su trabajo está ordenado al detalle y cada pieza invita a reflexionar al espectador. Con “Sangre en la Calle” (1992) provocó respuestas inminentes incluso de alarma por terrorismo. El miedo y la expectación rodeaban su cuerpo ensangrentado tirado en la calle.

Preocupada por la identidad sexual y el género, Pilar aboga por la diferencia y por la identidad flexible, y utiliza su cuerpo en la mayoría de sus acciones.

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

connotaciones que discuten de forma poética el abuso del poder de la institución, están realizadas a través del discurso performativo de las mismas, con una intención que supera los límites fronterizos entre el artista y el espectador.

En su propuesta con un alto contenido poético, Berna Reale presenta en la exposición su obra titulada Palomo, 2012. El discurso imperante de esta performance permanece en el propósito del abuso de las relaciones de poder institucional, representado a través de la figura elegante, en palabras de la propia artista, y el silencio que los mismos producen como causa del miedo en los estratos de los distintos niveles sociales. Según Berna Reale (2013) “A violência silenciosa, ou a que é obserada em silêncio..., silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder”¹⁵.

La acción, con una atención vinculada hacia el activismo que proponemos en este artículo, por su carácter social-político, fue grabada durante el amanecer en el centro de la ciudad de Belém do Pará, Brasil, su ciudad natal. La artista, como imagen representativa del poder policial, se constituye como objeto que intimida y que controla como figura autoritaria, montada sobre un caballo rojo que le confiere fuerza y poder, donde subyace una violencia silenciosa. Durante la acción, con los comercios cerrados y la escasa actividad social, no se muestra a un gran público presente, aportando una reflexión sobre el rol que el mismo ocupa en cuanto a los poderes institucionales predominantes.

¹⁵ Véase entrevista completa en: Fonseca, Raphael (2013). Entrevista com Berna Reale. Das Artes, 30, Rio de Janeiro: Dasartes, 37.



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



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



Rosa púrpura, 2014. Fotografía de Victor Reale.

En una entrevista para la revista Trip¹⁶:

Você é feminista? Olha, até pouco tempo atrás eu não sabia que era feminista, tinha até um certo preconceito com isso. A palavra feminista ficou impregnada de estereótipos, feminista era vista como mulher mal resolvida, solitária, então essas palavras não me soavam bem. Até que fui convidada para participar de um ciclo de debates em São Paulo, no Sesc Belenzinho, chamado Guerrilheiras para a terra não há desaparecidos, que acompanhou uma peça de teatro com o mesmo nome sobre mulheres que lutaram na Guerrilha do Araguaia. Lá conheci outras mulheres atuantes como eu e descobri que sou feminista, sim, e que luto para a igualdade dos gêneros. Mas o tema principal dos meus trabalhos é a violência, e não o feminismo.

Se define **como feminista**, pero considera que el tema principal de sus trabajos está marcado por la violencia, no por el feminismo. Sin embargo, en su propuesta *Rosa púrpura*, donde 51 mujeres caminando en marcha militar con una falda rosa y con la boca de una muñeca hinchable, podemos encontrarnos con una propuesta, que sí deja entrever la violencia, pero no en disonancia con cuestiones de género. **Berna confirma que quería hablar sobre la violencia sexual contra las mujeres, principalmente con las de menor voz: las niñas, las adolescentes y las mujeres de menor condición social; en definitiva, son las mayores víctimas de la violencia sexual.**

¹⁶ <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>



Imagen en línea:

<https://www.lacapital.com.ar/las-creadoras-un-violador-tu-camino-estaran-el-panuelazo-porteno-n2565168.html>

2.5 DESDE LA ACCIÓN

Devenidos de la necesidad de reivindicar el lugar de la mujer en el mundo y desde las herramientas que nos ofrecen las diferentes narrativas políticas, recientemente tuvo lugar una compañía de origen chileno que está llegando a todos aquellos puntos geográficos en los que comparten la misma visión, hablamos del colectivo **LASTESIS**.

Sotomayor, una de las cuatro integrantes del grupo apunta: “nos gusta verlo como que el feminismo latinoamericano es lo influyente en el mundo. De alguna manera lo personifican en nosotras, pero nosotras tampoco aparecimos de la nada y nos paramos sobre la nada. Hay una lucha histórica y muchas otras artistas y activistas

que nos han perdido pararnos acá y exigir derechos, denunciar”¹⁷.

“Un violador en tu camino” se define como una **performance urbana interpretada por mujeres de todas las edades que aparecen con los ojos vendados con telas negras y un pañuelo verde, asociado con la despenalización del aborto, en el cuello**. Se distribuyen en el espacio en líneas y realizan una coreografía cantando una canción creada contra el patriarcado y las diferentes formas de violencia hacia las mujeres: abuso, acoso, feminicidio, violación sexual, entre otras; haciendo crítica a la falta de justicia social, a la debilidad de los poderes ejecutivos y judiciales de los países en los que se ha acometido el delito, señalando a su vez la impunidad como cómplice: “El violador eres tú”.

¹⁷ En línea: <https://www.aa.com.tr/es/mundo/lastesis-el-colectivo-chileno-que-globalizó-la-lucha-feminista/2201439>

Aquí podemos encontrar un aliciente con el que comenzar a desarrollar el estudio del movimiento feminista en el denominado activismo.

Desde la esfera de la creación artística, donde hemos citado a Niki de Saint Phalle o al colectivo Guerrilla Girls, también podemos encontrar numerosas referencias pertenecientes al movimiento europeo Fluxus de los años sesenta, así como los movimientos asociados a la lucha a favor de la justicia social de Judy Chicago. Los escritos y “guerrilla theatre” de Lucy R. Lippard; los “Zapatos rojos” de Elina Chauvet, o los “Fandangos y bulerías feministas” de Flo6x8.

De la misma manera, las relaciones de género y el cuerpo como soporte de inscripción generizado son construcciones culturales y, como tales, tienen capacidad para ser modificados a través del gran potencial de transformación del arte escénico.

El teatro, es entendido como un vehículo de comunicación con una clara función social, con la capacidad de difundir una serie de mensajes, una ideología concreta, e influenciar en la conformación de la identidad individual y colectiva de una sociedad.

La capacidad creativa del teatro y la combinación de los diferentes elementos que lo conforman permite reinterpretar las reglas de producción y generar propuestas escénicas nuevas, imaginar y jugar con modelos de personajes al margen de los modelos sociales dominantes, condicionados por una visión masculina que discrimina y cosifica a las mujeres.



Aquí algunos links interesantes:

- “Un violador en tu camino” de LASTESIS:
https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab_channel=ColectivoRegistroCallejero
- “Zapatos rojos” de Elina Chauvet:
https://www.youtube.com/watch?v=P259w9S-Tvg&ab_channel=CALAS-CenterforAdvancedLatinAmericanStudies
- “La calle es nuestra” de CAU-ASAD:
https://www.youtube.com/watch?v=sWgUUj3dw34&ab_channel=ASADAsociaci%C3%B3nSolidariaAndaluzadeDesarrollo

TEMA 3: ESTRUCTURA DE LAS ACCIONES ARTIVISTAS

<<Vamos a analizar las distintas fases necesarias para conectar, interpretar y cumplir los objetivos escénicos y de campaña. El artivismo confunde la realidad y la ficción por definición, provocando el silencio a partir de un gran estruendo y para que el mensaje de la acción pueda llegar y no se pierda en la caótica vida urbana, existen distintas fases interconectadas y necesarias que tenemos que seguir>>.

3.1 EL ESPACIO ESCÉNICO

Aunque pueda sorprendernos debemos ser conscientes de la homogeneidad de la sociedad como espacio escénico. Normalmente la gente camina, viste y se comporta de igual manera en sitios comunes: zonas de fiesta, lugares de negocios, zonas comerciales, turísticas.

Nuestra labor como artistas será la de observar patrones de comportamiento para modificarlos y generar posibilidades artísticas. Podemos caminar despacio en la salida del metro, mirar hacia el suelo en una zona turística o ir con abrigo en la playa, convertir en galería de arte la parada de un bus o buscar una lentilla en el mar.

Entendemos desde el primer momento que **el espacio público es un gran escenario y que las personas que lo habitan son posibles protago-**

nistas de nuestra historia. Es una convención que necesita de un estudio pormenorizado del ritmo de la calle, del patio de nuestro colegio, del trasiego de los pasillos. Hay que estudiar las posibilidades escénicas de un espacio tan amplio como el de nuestros barrios y con la iluminación que marque la luz del sol y el clima normal o extraordinario que acontece en ese preciso instante.

Partimos de la disección de los elementos propios de nuestro entorno con las gafas de la creadora de y analizamos las distintas fases por las que hemos de pasar para conectar, interpretar y cumplir objetivos escénicos y de campaña dentro de un sistema que ya funciona y que tiene distintos órdenes establecidos. **No estamos ante el espacio vacío y la cuarta pared es una entelequia. En el artivismo confundimos la realidad y la ficción por definición y provocamos el silencio a partir de un gran estruendo.**

Para que el mensaje pueda llegar, tiene que estar precedido por distintas fases interconectadas y



ASAD-CAU. República Dominicana. Santo Domingo. 2018

necesarias que hacen que éste no se pierda en la caótica vida del instituto o del barrio. Por esta razón continuación proponemos un método a seguir (METACAU) que te guiará en la creación de una acción activista.

Cualquier espacio físico puede ser escenario de nuestra obra y debemos analizarlo en cuanto a sus planos (bajo-medio-alto), la zona dónde se encuentra (rica-pobre-media) y la actividad que se desarrolla en este espacio (comercial-negocios-turística). De la forma de interaccionar con el espacio, dependerá la consecución de nuestros objetivos -sociales.

Existen patrones de comportamiento en espacios determinados y también relaciones claras entre distintos planos en un mismo espacio.

En la rambla de Barcelona podemos encontrarnos a mimos en el suelo representando alguna escena, manteros recogiendo apresuradamente su mercancía y el viandante, en el plano medio seguirá caminando con toda normalidad. Sin embargo, si en el suelo vemos a una mujer tumbada, de mediana edad, con un vestuario elegante, rápidamente saldremos en su ayuda. Dentro del

centro escolar también distinguimos comportamientos distintos en pasillos, patio, aula, bar, servicios...etc. y debemos conocer esos patrones de comportamiento para incidir en los mismos.

“Me valdré de la noción de espacio abstracto propuesta por Lefebvre. Según el autor, estos son espacios aparentemente neutros que contienen y ocultan las relaciones que los constituyen ; espacios que han sido estructurados para construir el modelo propuesto por el poder político y que guardan la memoria del modelo impuesto.

Las acciones político-artísticas a las que nos referimos penetran en estos espacios y producen así un “espaciódiferencial” que en colaboración con la densidad temporal que las mismas producen, niegan la monumentalización del pasado, la completitud de la historia y la homogeneización que persigue imponer el discurso político del poder. ”

Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano “Lola Proaño Gómez. Universidad de Buenos Aires.



Ver:

- Lars Von Trier. Cena en Bombai: <https://www.youtube.com/watch?v=5s-oWdgTmwY>
- ASAD: <http://asad.es/webantigua/gran-accion-artivista-prevencion-alertas/>

*“Los situacionistas, corrientes que coincidieron en entender que el callejeo urbano debía ser al tiempo receptáculo y motor de la creatividad humana, una vivencia plástica en la que la paradoja, el sueño, el deseo, el humor, el juego y la poesía se enfrentaban, a través de todo tipo de procesos azarosos y aleatorios, a la burocratización de la ciudad. **Se trataba de que el espacio social lo fuera de veras, que se convirtiera ciertamente en la espacialidad de lo social, el escenario de los encuentros –y los encontronazos– sociales.** lo efímero. Por otro lado, no puede olvidarse que el arte activista actual aparece en el marco de una reconsideración generalizada a propósito de la relación entre arte y ciudad y, más en concreto, sobre la urgencia de que la creación artística escape de los muros de unas instituciones museísticas que en una última etapa han asumido de manera casi explícita su papel de auténticas instituciones totales,”*

Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. Manuel Delgado Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials (GRECS), Universitat de Barcelona (UB)

3.2 EL RITMO

CADA LUGAR TIENE UN RITMO QUE DEPENDE DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO.

Nuestra labor es jugar con los cambios de ritmo para generar el hecho artístico, siendo que la performance se crea a partir del contraste rítmico entre los protagonistas de nuestra acción y el propio ritmo del lugar. Hay que crear un ritmo escénico que debe ser lo suficientemente atractivo para que consigamos conectar y crear una historia.

*Artivismo produce lo que Henri Lefebvre llama momento: con ellas **emerge un instante único, pasajero, irreplicable, fugitivo, azaroso, sometido a constantes metamorfosis, que logra la intensificación vital de los circuitos de comunicación e información de que está hecha la vida cotidiana, ocasiona la ruptura de lo ordinario pero, al mismo tiempo, proclama lo absoluto y toma consciencia de lo efímero.** Según Barbosa de Oliveira, el artivismo lleva alas últimas consecuencias la lógica de la performance artística, a la que se atribuye la capacidad de producir desterritorialización y dislocamiento. Estas acciones al igual que la performance, coloca[n] el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. **Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta [...].** Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual”*

Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano “Lola Proaño Gómez. Universidad de Buenos Aires

FASES DE LA ACCIÓN ARTIVISTA

Proponemos estas fases para llegar a nuestro doble objetivo: crear una obra artística transformar a la sociedad a través de la ACCIÓN.

Como hemos comentando, nuestro trabajo se desarrolla siempre en espacios alternativos, fuera del hermetismo y la homogeneidad de los edificios teatrales. Rompemos la cuarta pared por definición y encontramos en el público un personaje más en nuestro espacio escénico. El ritmo lo marca la calle, el centro comercial, la fila de espera...y a partir de ahí impactamos para llamar la atención de nuestros /as conciudadanos/as y planteamos un mensaje a través de personajes para generar emociones y transformar, educar, analizar...a la sociedad.

Para transmitir el mensaje, hace falta al mismo tiempo conectar con nuestros cuerpos y tener claro el mensaje que se quiere lanzar y mostrar; este tiene que emocionar al público para que desde la emoción se genere un proceso de reflexión que permita transformar nuestra forma de ver y de actuar.



TEMA 4: MÉTODO CAU

4.1 CÓMO HACEMOS UNA ACCIÓN ARTIVISTA

curso: ARTIVISMO POR UN MUNDO DIVERSO Y ANTIRRACISTA

proyecto: Viralización: formación de agentes sociales andaluces en herramientas en comunicación innovadora para difundir los ods y combatir la discriminación

Organiza: ASOCIACIÓN SOLIDARIA ANDALUZA DE DESARROLLO (ASAD)

imparte: cau (centro de artes urbanas granada)

financia: agencia andaluza de cooperación internacional a desarrollo (aacid)

CÓMO HACEMOS UN ACCIÓN ARTIVISTA: EL MÉTODO

Todos los elementos que hemos descrito hasta ahora se articulan alrededor de un eje fundamental: **el Método de Teatro Artivista CAU**, una propuesta didáctica contrastada y mejorada a través de la actividad continua en la Escuela CAU y los proyectos artivistas de ASAD, que permite fijar conceptos teatrales y generar la dramaturgia para, finalmente, llevar a cabo nuestra acción artivista.

El método se estructura en los siguiente epígrafes, que cada docente puede interpretar y adaptar:

1. Diagnóstico e identificación de problemáticas comunes (temáticas y formatos)
2. Entrenamiento METACAU
3. Creación dramatúrgica
4. Producción
5. Evaluación



Ilustración por Marisa Pascual Garrido

4.2 DIAGNÓSTICO, IDENTIFICACIÓN Y FORMATOS

Son muchos los factores que nos indican la temática a tratar y es muy importante crear un **diagnóstico eficaz** que refleje las necesidades e inquietudes de nuestro alumnado, para luego traducirlas a una sola idea consensuada por la comunidad.

TEATRO

Nos centramos en el Teatro de Calle, que rompe la cuarta pared. El teatro de los espacios no convencionales. Más democrático y al servicio de la justicia social.

- [ANIMASUR. Buenas Noches Europa.](#)
- [PRODIVERSA CAU. Lo que no se vé. Málaga](#)
- [ASAD CAU. No actuamos](#)

PERFORMANCE

Espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

- [ASAD-CAU. Desactivando pobreza.](#)
- [Ulay&Abramović AAA AAA 1978.](#)

FLASHMOB

Traducido literalmente del inglés como «multitud relámpago» (flash: 'destello, ráfaga'; mob: 'multitud') es una acción organizada en la que un

gran grupo de personas se reúne de repente en un lugar público, realiza algo inusual y luego se dispersa rápidamente. Por tanto, una traducción válida, no literal, del término sería «acto multitudinario relámpago». Pueden convocarse también con fines políticos o reivindicativos.

- [ANIMASUR-CAU-ASAD Por la explotación infantil..](#)
- [ASAD-CAU. IES MADRAZA, IES PUERTA DE ARENAS, IES EMILIO MUÑOZ](#)
- [COLEGIO CLARET.](#)
- [IES VICTORIA KENT.](#)

PASACALLE

El pasacalle es una forma musical de ritmo vivo y de origen popular español de principios del siglo XVII, interpretada por músicos ambulantes (como delata su propia etimología: pasar por la calle; la palabra española dio lugar a las formas italianas *passacaglia* y francesa *pasacaille* con las que también es conocido). También se utiliza para representar escenas de continuidad (Cabalgata) o con estaciones dramatizadas.

- [ASAD-CAU- medalla de bronce.](#)
- [ANIMASUR-CAU. Enfermería móvil](#)
- [ASAD-CAU. No miramos](#)
- [PRODIVERSA-CAU. DERECHO AL TRABAJO.](#)
- [ANIMASUR. Clan de la Nube. F. Iberoamericano. Cadiz.](#)

NUEVO CIRCO

Utilizamos técnicas de circo para contar episodios teatrales. Desde los años setenta y sobre todo a partir de la eclosión de compañías francesas y canadienses, se renueva el Circo en el mundo. Se trata de un nuevo circo, que tiene mucho más que ver con el Drama, que con el circo tradicional, “*el más difícil todavía*”¹⁸.

- [MEDICUS MUNDI-ANIMASUR.](#)
- ASAD-LA EDITORA-CAU

La danza contemporánea y las artistas como Pina Bauchtrascienden de la técnica de la danza clásica para incorporar en sus espectáculos un componente mucho más teatral.

- [COLECTIVO LAS TESIS. Un violador en tu camino.](#)
- [ASAD-CAU. Visibilizar a las invisibles .](#)
- [ASAD-CAU. ¿Es Granada una ciudad segura para las mujeres?.](#)
- [PRODIVERSA CAU. La danza del patriarcado.](#)

REALIDAD-FICCIÓN

Acuñamos este término para las acciones donde los/as jóvenes interpretan personajes que no se alejan de la realidad, y donde los espectadores no saben que están interpretando unos personajes. En muchas ocasiones terminamos las acciones y el público no sabe que ha presenciado un espectáculo.

- [ANIMASUR. Farsantes Tárrega.](#)
- [YES MEN.](#)
- [ANIMASUR-CAU](#)

MUSICAL

A partir de canciones generamos denuncia. El rap por ejemplo es una herramienta imprescindible para trabajar con jóvenes y el flamenco funciona como llave maestra para las propuestas artísticas.

- [Batucada Feminista Bembé. Granada.](#)
- [FLO6x8. Bankia, pulmones y branquias \(bulerías\).. Sevilla.](#)
- [ASAD. IES LA CARTUJA Rap por la sostenibilidad](#)

FORMATOS TELEVISIVOS

La televisión y sus distintos formatos (publicidad, debate, show, reality...) nos proporciona un operativo perfecto para realizar acciones más teatrales y con nuestro mensaje. Podemos parodiar el rodaje o el propio show.

- [ASAD-CAU-UGR. La bolsa o la vida](#)
- [ASAD-CAU. Y ESTO QUE TIENE QUE VER CON LA PAZ?.](#)
- [PRODIVERSA CAU. LA COCINA DEL POBRE](#)

LIPDUB

Un lipdub o lipdub (“doblaje de labios”) es un vídeo musical realizado por un grupo de personas que sincronizan sus labios, gestos y movimientos con una canción popular o cualquier otra fuente musical.

- [NAVATASIERRA.](#)
- [1COLEGIO SAGRADO CORAZON BAILEN.](#)
- [VICTORIA KENT.](#)
- [COLEGIO MONTAIGNE SEVILLA](#)

¹⁸ Expresión típica y muy conocida para nombrar al circo tradicional.

INSTALACIONES ARTÍSTICAS

Es parte de la forma experimental artística, se exhibe por un tiempo predeterminado y se puede presentar en cualquier espacio. Una instalación se realiza en y para un contexto y espacio determinado. Por definición, tiene una duración determinada y, por ende, entra dentro de lo que se conoce como arte efímero. En la mayoría de los casos permite una interacción activa con el espectador.

- [CGAC Espacio educativo, ¿espacio estimulante?](#).
- [MAC Autopsia educativa Cápsulas del tiempo](#)
- [Atmósferas para el cambio educativo Normal](#) .

CAMPAÑAS ARTIVISTAS

Copiamos el procedimiento de las campañas publicitarias, utilizando varios recursos y herramientas para un mismo fin y en un tiempo determinado, con el objetivo de llegar a más público y por más caminos y canales. Por lo tanto realizamos

intervenciones artísticas a través de distintos recursos artísticos.

- [ASAD. Comunica tus derechos: https://asad.es/comunica-tus-derechos/](https://asad.es/comunica-tus-derechos/)
- [ASAD. Implicarte por la sostenibilidad: https://asad.es/implicarte/](https://asad.es/implicarte/)
- [ASAD. Derechos comunicados: https://asad.es/derechos-comunicados-2/](https://asad.es/derechos-comunicados-2/)

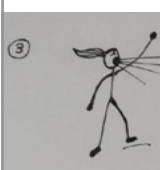
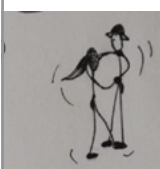
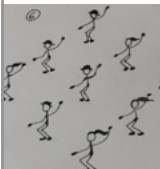
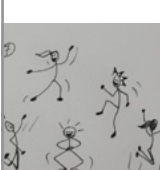
FESTIVALES TEMÁTICOS

Utilizamos la capacidad mediática y las diversas posibilidades de un festival para centrarnos en un solo tema con el mismo objetivo, que las campañas publicitarias: aumentar la cantidad público y su heterogeneidad.

- [FESTIVAL EDITA](#)
- [FESTIVAL CAU](#)
- [PATATA FESTIVAL](#)

4.3 ENTRENAMIENTO METACAU

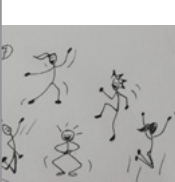
Este Método de entrenamiento nos permite entrenar con el grupo y plantear las bases de una futura dramaturgia. Para ello analizaremos su estructura.

	MÚSICA	ACCIÓN
	Para este primer número, funciona bien una música de ritmo claro, acelerado y contundente. https://www.youtube.com/watch?v=MZ1rsSrQ5Q	caminar por la escena con un objetivo claro, ocupando todos los espacios vacíos, cambiando de dirección continuamente, alternando con los distintos planos (arriba- medio- abajo), jugando todo ello de un modo individual (como si lo hiciéramos por las calles de una ciudad) y lo más importante, tratando de incorporar la música que suena a nuestro modo de caminar (como si el sonido fuera algo parecido a una banda sonora)
	Música lenta-instrumental que nos permita poner nuestra atención en los detalles. https://www.youtube.com/watch?v=vBWCphAu8ik	Nos quedamos congelados. Cuando surge la música que hemos elegido para este número, paralizamos nuestro cuerpo en la situación en la que nos haya pillado. Tratamos de congelar el instante sin perder un ápice de la energía que traemos de lo anterior. Es un congelado activo, un silencio sonoro que vamos rompiendo delicadamente a través de la cámara lenta. El movimiento a cámara lenta es, de por sí, uno de los ejercicios más complicados de realizar.
	Una música de fondo clásica, que les permita trabajar por encima. https://www.youtube.com/watch?v=VYCOg-ygINM	El actor inventa frases o palabras relacionadas con un tema predeterminado. Entramos en una posición neutra y, desde el lugar que ocupamos en el espacio, fijando la mirada en un punto lanzamos frases cuyo orden es aleatorio y surge a través de la escucha
	Un vals puede ser una opción interesante y fácil de jugar. https://www.youtube.com/watch?v=DF5a99zK2c	Baile en pareja. Rápidamente, los actores escogen una pareja y comienzan a bailar. Mientras lo hacen, deben contar algo personal (relacionado con el tema) a la persona con la que están bailando y, del mismo modo, deben escuchar y recoger la información de la eventual pareja. Cuando suena una palmada, deben cambiar de pareja y, a la hora de hablar a la pareja,
	Música de cualquier tipo que invite al baile. https://www.youtube.com/watch?v=7fkOqXAHKQ	Los actores bailarían como si lo hicieran en la intimidad de su habitación. Deben soltar amarras y desabrochar el cuerpo al ritmo de la música. Desencajar huesos y bailar dándolo todo de manera individual.
	Música con un ritmo muy marcado y no excesivamente acelerado. https://www.youtube.com/watch?v=bp3qulwW88k	Trabajo en grupo. Podemos utilizar el trabajo con diamante (formación en forma de diamante, de modo que la personas situadas en los vértices del mismo ejecutan movimientos sencillos, lentos y repetitivos que el resto del grupo puede replicar casi al mismo tiempo) o hacerlo a través del trabajo de líder (la formación replica lo que hace la persona más adelantada del grupo y, como en el diamante, cuando el líder cambia de orientación o sentido, el líder cambia y lo adopta otro actor).
	una música lenta y suave. https://www.youtube.com/watch?v=78FxbG6MnM4	"Sonrisas y lágrimas". Los actores juegan una composición que bien pudiera ser la de una fotografía familiar o algo parecido. Todos se sitúan orientados hacia un mismo plano y, una vez formada la composición, comienza el ejercicio. Parten de la mirada y el cuerpo neutro. De ahí, van pasando poco a poco a la sonrisa para llegar gradualmente y respetando la inercia del propio grupo hasta la carcajada



4.3 ENTRENAMIENTO METACAU



	OBSERVACIONES
	Tener presente algo importante: siempre, hagan lo que hagan, hay un público que está observando lo que hacen. Esta premisa, han de mantenerla siempre firme en lo sucesivo, ya que interviene de un modo decisivo en todo lo que hacen. Les proporciona un estado de concentración muy distinto, ya que les obliga a solucionar sobre la marcha posibles despistes, tropiezos o accidentes escénicos y, por otra parte, anula cualquier interferencia de la vida real (comentarios, risas o gestos) al margen del ejercicio.
	Debemos escuchar y tener muy presentes cada una de las partes de nuestro cuerpo para coordinarlas de tal modo, que puedan avanzar al mismo tiempo, con la misma cadencia, textura y calidad de movimiento. Lo más importante es que nuestro cuerpo avance al unísono, sin fisuras. Por ello, es preferible un avance muy pequeño pero bien realizado que cubrir, innecesariamente, grandes distancias
	a la hora de hablar, que existe un público que los debe oír y entender. Cuando todos o casi todos han hablado, podemos inventar una nueva frase sin orden establecido. Ahora, no importa se las frases se pisan, y hay varias personas hablando al mismo tiempo. El actor debe trabajar la escucha para amoldar su discurso a las otras voces. A través de este ejercicio, entrenamos la capacidad de composición improvisada.
	Pueden utilizar lo que escuchan. Es decir, de todo aquello que escuchan pueden utilizar lo que les resulta interesante. Lo incorporan a su discurso como si fuera propio. Así, van cambiando de pareja mientras acumulan información.
	Es importante que no interactúen entre ellos durante el baile (es un momento personal). Con este número, los actores deben entrar en una dinámica distinta, que no tiene nada que ver con lo anterior y que les permite crear una especie de 4ª pared con sus compañeros y trabajar la intimidad en grupo. Por otra parte es un ejercicio que les saca totalmente de la dinámica anterior y les obliga a realizar un nuevo esfuerzo de concentración cuando han de pasar a otro número.
	Se puede jugar el ejercicio de muchas formas: comienzan todos a la vez- comienza una persona y las restantes se van añadiendo cuando lo ven oportuno- Comienza un grupo reducido de dos o tres y van entrando nuevos grupos, etc. Por medio de esta dinámica trabajamos en profundidad la escucha y las distintas calidades de movimiento.
	Es importante que lo hagan muy despacio para que aprendan a graduar y entiendan que hay muchos estados entre la neutralidad y la carcajada. Cuando han llegado al límite, vuelven del mismo modo hacia atrás, regresando nuevamente al neutro y, una vez ahí, iniciar el viaje contrario, es decir, caminar hacia la mayor de las tristezas o, en su caso, la lágrima y el llanto desconsolado. A llegar a ese estado, vuelven al neutro y desde ahí, permanecen unos segundos más. Este es un trabajo emocional en grupo que nos permite llegar a cualquier estado por contagio y escucha.

VARIANTES:

METACAU CIEGO:

Esta variante puede combinarse con el Método clásico. Nos proporciona un reto superior y nos permite superar el miedo escénico. Es perfecta para las acciones con contenido. La mitad de la clase observa y la otra realiza el Método clásico con los ojos vendados.

METACAU INFANTIL:

Como si de un juego motor se tratase. Combinamos músicas directamente y las niñas interpretan las indicaciones sin demasiadas reglas. Poco a poco creamos una coreografía con una sola canción.

4.4 CREACIÓN Y DRAMATURGIA

Como hemos visto durante el desarrollo del método, hay puntos que nos permiten trabajar la temática o problemática elegida a través del movimiento y otros que lo hacen, fundamentalmente, a través de la palabra. **Aquellos puntos en los que interviene la palabra, serán ahora, en esta nueva etapa, los que intervienen de un modo directo.**

Extraemos (ya sea por medio de video o tomando notas) todos los textos que han surgido de manera improvisada en el anterior proceso. Hacemos un compendio del material teórico con el fin de ordenarlo, analizarlo y elegir, bajo consenso,

aquellas partes que, por su contenido poético y práctico desde el punto de vista escénico, recogen la esencia de la temática y nos permiten elaborar una puesta en escena interesante. .

Re-elaboramos la parte teórica seleccionada y, a partir de ésta, trazamos un orden de secuencias donde texto y acción caminan de la mano, compensando siempre la carga poética con la información necesaria.

Para ello, seguiremos, en la medida de lo posible, los pasos de interacción con el público potencial:

- Inicio impactante y poético.
- Puntos de encuentro a través de la emoción.
- Expectativa e incertidumbre.
- Mensaje y desenlace.

Desde estas primeras premisas, trabajaremos el tratamiento del tiempo y espacio, el ritmo, el sonido más oportuno, el vestuario adecuado, el material humano, etc.

Todo este compendio de material ha de ponerse en práctica para limar la propuesta y, sobre todo, para minimizar la acción y desechar todo aquello que no aporta, que es mero adorno. No obstante, debemos tener claro que, al tratarse de acciones en las que el público juega un papel determinante, cada una de las funciones u oportunidades de mostrar el trabajo, serán al tiempo, consideradas como ensayos con público. **Este tipo de propuestas siempre están en perpetuo cambio, en evolución constante y, más aún, si tenemos en cuenta que el lugar donde exponemos y el tipo de público puede variar muchísimo.**

4.5 PLAN DE PRODUCCIÓN

Ya somos una compañía y ahora tenemos que elaborar un PLAN DE PRODUCCIÓN en el que estén presentes los siguientes elementos:

OBJETIVOS

Determinan el tema y el tipo de formato elegido. Deben ser realistas con la situación en el centro, con el tiempo del que disponemos, presupuesto y equipo.

PERSONAL

Formamos nuestra compañía y definimos responsabilidades y tiempos de ejecución.

ORGANIGRAMA

Creamos la ficha artística y todos los recursos existentes y necesarios:

Guión, escenografía, sonido e iluminación, atrezzo, vestuario, producción(facturas, recibos, permisos), dirección artística, coreografía, video, redes, publicidad, etc.

CALENDARIO DE PRODUCCIÓN

Introducimos el organigrama en un plan temporal, que culmina con el estreno de la acción

PRESUPUESTO

Incluimos partidas, según el organigrama y lo concordamos con los tiempos del cronograma anterior. De esa forma sabremos qué y cuánto dinero se necesita en cada momento.

4.6 EVALUACIÓN CONJUNTA

La evaluación además de conjunta debe ser continua, ya que de este proceso y de la sistematización general depende en gran medida el cumplimiento de nuestro objetivo principal, que además de artístico debe ser social. Los debates para generar la dramaturgia de la acción y los análisis conjuntos post-acción suelen ser muy interesantes y es nuestra labor como educadoras coordinarlos e intentar, que sean abiertos, sin fisuras y garantes de libertad creativa. Esto nos permitirá una relación más cercana con el alumnado y potenciar el espíritu crítico del mismo.



GUÍA DIDÁCTICA



www.asad.es