

# caiana

Renato Bermúdez Dini

Universidad Iberoamericana de Puebla, Mexico

No es lo que parece: intermedialidad,  
ontología relacional y ensamblaje en el  
activismo artístico latinoamericano del siglo  
XXI

No es lo que parece:  
intermedialidad, ontología  
relacional y ensamblaje en el  
activismo artístico latinoamericano  
del siglo XXI

Renato Bermúdez Dini  
Universidad Iberoamericana de Puebla, Mexico

### Introducción

A mediados de los sesenta, el artista del movimiento Fluxus Dick Higgins proponía el uso del término *intermedia* para referirse al nuevo tipo de prácticas artísticas que surgían en la experimentación entre distintos medios tradicionalmente utilizados en el arte.<sup>1</sup> Para Higgins no se trataba únicamente de la combinación de técnicas (*mixed media*) sino de la conformación de un nuevo espacio intersticial desde el cual surgían nuevas operaciones creativas y que no podían ser categorizadas como un único medio. En la misma década, se producían varios avances cruciales para la computación y la informática: se creaban las primeras supercomputadoras con sistemas operativos de alto rendimiento; se introducían nuevos lenguajes de programación con mayor potencia de procesamiento; se diseñaban nuevos hardware para la aplicación de la computación a áreas no-informáticas; se desarrollaban nuevos tipos de memorias de lectura/escritura; se inventaba una nueva forma de almacenamiento externo (el *floppy disk*); y se fundaba una de las mayores compañías de tecnología: Intel Corporation. Higgins notaba este acelerado crecimiento computacional en el campo artístico en parte por al auge del videoarte, el happening y las

instalaciones, donde se enfatizaba la mediación entre la práctica artística y el espectador a través de una materialidad cada vez más vinculada con dispositivos de computación y con sistemas informáticos, y señalaba esta continuidad característica del *intermedia* como “el sello distintivo de nuestra nueva mentalidad”.<sup>2</sup> Las nuevas tecnologías parecían prometer un nuevo espacio de experimentación y libertad para el arte y la cultura.

En un segmento de la serie documental *All Watched Over By Machines Of Loving Grace* (BBC, 2011), del cineasta británico Adam Curtis, se observa un vertiginoso montaje que intercala imágenes de dispositivos computacionales con personas llevando a cabo diversas actividades cotidianas, e inmediatamente después se muestran diversas hileras de humanos alineados dócilmente en mesas de trabajo frente a pantallas de computadoras. La investigación de Curtis se centra en la promesa de que las máquinas llegarían para liberar a la humanidad de las formas de opresión política y económica: un sueño que nunca se cumplió.<sup>3</sup> El final del documental hace evidente este desencanto centrándose en la oleada de conflictos y manifestaciones sociales que se alzaron a lo largo del mundo en torno al cambio de milenio. Ese viraje del sistema capitalista industrial a un estado desmaterializado, concentrado en la generación, circulación y procesamiento de información y signos a través de complejos sistemas computacionales, es lo que teóricos como Franco “Bifo” Berardi han llamado “semicapitalismo”.<sup>4</sup> Sin embargo, no todo es virtual o desobjetualizado en este panorama. Curiosamente, en paralelo diversos movimientos y causas políticas han tenido que retomar una contundente materialidad para hacer frente a las crisis provocadas por dicho sistema. Frente a la desobjetualización de la economía, muchas fuerzas políticas han debido más bien corporeizarse para encarar dichas condiciones.<sup>5</sup>

Esta preeminencia de la puesta del cuerpo como estrategia fundamental para enfrentar las distintas crisis del mundo actual se evidencia en episodios como el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas en 1994; las contracumbres de Seattle en 1999 y Génova en 2001; el

movimiento de los indignados 15-M en España y el Occupy Wall Street en Nueva York, ambos en 2011; así como en las más recientes protestas contra los regímenes políticos y sistemas económicos de distintos países de Latinoamérica, como Chile en 2011, México en 2012, Argentina en 2015, Venezuela en 2017, y Ecuador y Colombia en 2019. Todas estas manifestaciones parecen haber producido un renovado interés por prácticas de activismo artístico, un modo experimental de trabajar entre el arte y la política que tuvo su auge en las décadas de los setenta y ochenta, animado tanto por el fermento de movilizaciones sociales de la época como por las experiencias más radicales del arte conceptual de los sesenta. En estas prácticas de activismo artístico se hace presente una forma singular de experimentación entre medios y técnicas artísticas con la acción directa y la confrontación social, que busca interrogar la forma en que entendemos la relación entre lo humano y lo no-humano, así como entre esos agentes y sus contextos sociopolíticos.

Este artículo pretende analizar ciertas prácticas de activismo artístico latinoamericano del siglo XXI inscritas en la coyuntura ahora descrita, desde la perspectiva de la intermedialidad, para caracterizarlas a partir de un nuevo tipo de ontología en la que lo relevante son las relaciones sociales y la experimentación entre medios, es decir, los intersticios y espacios de conexión que generan. Para hacerlo, se estudiará el concepto de la intermedialidad artística en relación con las nociones de ontología social, propuesta por el filósofo Manuel DeLanda, y de ensamblaje, proveniente de la Teoría del Actor-Red y el trabajo del filósofo Bruno Latour. Este análisis se llevará a cabo en torno a tres casos específicos de activismo artístico latinoamericano de este siglo: la Internacional Errorista (Argentina), la Marcha de las Putas (México) y el Labo Ciudadano (Venezuela). Al atender a las particulares formas de tránsito entre distintos medios artísticos y no-artísticos, así como a los modos de experimentación creativa con lo político y lo social, se busca proponer que este tipo de prácticas no son lo que parecen.

## **Ontologías relacionales: de la intermedialidad al ensamblaje**

La intermedialidad suele entenderse como “la integración de uno o varios medios en alguna forma de comunicación”.<sup>6</sup> Si bien esta definición básica es útil para abordar la discusión sobre la intermedialidad, aquí se prefiere seguir las reflexiones de Lars Elleström, para quien la intermedialidad no sería solo el estudio de un grupo de medios o de las formas que desbordan los límites “normales” de los medios usualmente establecidos sino que sería también la condición previa para la existencia de todo medio.<sup>7</sup> El concepto medio es entendido aquí siguiendo la tradición abierta por Jesús Martín-Barbero, para quien los medios son, en realidad, mediaciones, es decir, “articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales”.<sup>8</sup> En este sentido, la intermedialidad sería el espacio de posibilidad para toda forma de mediación y, por ende, de toda relación social que se trama a través de la materialidad de distintos medios.

Desde esta perspectiva, la intermedialidad es entendida aquí como el espacio necesario de conexión entre medios que hace posible sus respectivas funciones y que, además, genera la posibilidad de nuevas formas de relación no previstas de antemano. Concebida de esta forma, la intermedialidad sería un concepto polimorfo que apunta no solo a la integración sino a la constante transformación de medios previamente existentes.<sup>9</sup> Para Silvestra Mariniello, del Centre de Recherche sur l'Intermedialité de la Universidad de Montreal, la intermedialidad es “el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios”.<sup>10</sup> La intermedialidad se entendería entonces como “un nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia”.<sup>11</sup>

Retomando la reflexión propuesta por Higgins en los sesenta, la investigadora Irina O. Rajewsky señala que la intermedialidad puede concebirse como un término paraguas que sirva para interpretar y analizar fenómenos muy diversos.<sup>12</sup> Por una parte, las reflexiones en torno a sus procesos (como la transposición o combinación de medios)

formarían parte de una tradición más amplia dirigida a interrogar el llamado giro metarreferencial,<sup>13</sup> en el que se produce un juego especular cada vez más presente en distintos medios y expresiones artístico-culturales. Por otra, la intermedialidad como metodología serviría para las más variadas disciplinas y técnicas artísticas (artes visuales, cine o literatura, por ejemplo), así como para formas de conocimiento más teórico y académico (como la sociología, la historia del arte o los estudios literarios, por mencionar solo algunos casos). A su vez, la intermedialidad, desde esta heterogeneidad, no excluiría formas de multimedialidad y transmedialidad, que aportarían más variables a considerar a la hora de analizar el complejo entramado que propone el entrecruzamiento de medios.<sup>14</sup>

Tomando en cuenta esta variedad de posibilidades para el estudio de la intermedialidad, Rajewsky enfatiza que al abordarla es necesario acotar hacia qué objetivos se dirige y con qué fines epistemológicos se despliegan su potencial heurístico y su valor práctico.<sup>15</sup> En lo que respecta a las artes, la intermedialidad no es un asunto tan nuevo como pareciera haberlo apuntado Higgins hace más de cincuenta años.<sup>16</sup> Si excluimos a las artes aplicadas del movimiento del *Arts and Crafts* o, incluso antes de eso, a los artistas del Renacimiento que eran a la vez pintores, escultores, arquitectos y poetas, entre otras dedicaciones, el auge de la intermedialidad como práctica artística puede rastrearse, al menos, desde la eclosión de las vanguardias a inicios del siglo XX.<sup>17</sup> Las vanguardias podrían estudiarse desde la intermedialidad en tanto que no solo desbordaban los límites tradicionales de las técnicas y disciplinas artísticas (experimentaciones entre el cine y la literatura, entre el diseño y la pintura, entre la escultura y la arquitectura), sino que también procuraban deliberadamente romper todo límite entre el medio artístico y el no-artístico: la famosa consigna vanguardista de disolver el arte en la vida misma.<sup>18</sup>

La forma en la que las vanguardias marcaron la historia del arte de la primera mitad del siglo XX con ese afán transgresor ha sido abordado por varios autores, entre los cuales habría que destacar a Hal Foster, quien en su libro *The Return of the Real* (1996) analiza

las distintas formas en las que el fantasma de la vanguardia reaparece en décadas siguientes, sobre todo hacia los sesenta, para seguir trastocando los límites tradicionales del arte, de lo social y de las mediaciones entre ambos.<sup>19</sup> Sin embargo, para hacer énfasis en el desbordamiento tanto de los medios técnicos como institucionales del arte vale la pena referir el trabajo del filósofo y crítico Brian Holmes, quien ha propuesto el concepto de las investigaciones extradisciplinarias para estudiar aquellos fenómenos en los que distintos medios, prácticas, saberes y experiencias se transfiguran mutuamente y de forma constante para rehacer el conocimiento artístico tanto desde dentro como desde fuera de sus supuestos límites institucionales e históricos:

La ambición extradisciplinaria consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc., para impulsar en estos terrenos el “libre juego de las facultades” y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también para tratar de identificar, dentro de esos mismos dominios, los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético.<sup>20</sup>

Holmes rastrea esta pulsión extradisciplinaria en ciertas prácticas artísticas contemporáneas que han heredado lo que para él era un rasgo característico de lo que en la historia del arte contemporáneo se conoce como la crítica institucional: el cuestionamiento de los límites de la disciplina artística haciéndola aproximarse hacia otros campos que le son ajenos, desde una actitud crítica y experimental. Esta investigación entre disciplinas, prácticas y medios se define, entonces, como un “complejo movimiento de ida y vuelta, que sin negar la existencia de diferentes disciplinas nunca permite dejarse atrapar por ninguna de ellas”.<sup>21</sup>

Desde esta perspectiva de la extradisciplinaria, habría que entender la intermedialidad artística no como algo dado

de antemano sino como un proceso de performatividad continua, es decir, un fenómeno constante de (re)producción de sus propias condiciones de existencia.<sup>22</sup> En palabras de Jens Schöter, historiador y teórico de medios, se podría hablar aquí de una intermedialidad ontológica, “un modelo que propondría que todo medio existe de por sí en relación con otros medios”.<sup>23</sup> La intermedialidad artística, vista de este modo, tendría sentido en su condición relacional, en su capacidad para mantener conectados a distintos medios, prácticas y sujetos, generando nuevas formas de relación entre ellos. Este concepto de la intermedialidad ontológica pareciera particularmente afín a la idea de la “ontología social” que propone Manuel DeLanda para abordar, desde la filosofía, las formas complejas de imbricación de las entidades que componen el heterogéneo campo de lo que conocemos como “lo social”.<sup>24</sup> Esta particular ontología que haría énfasis en lo relacional resulta propicia para abordar el concepto de ensamblaje a partir de los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (conocidos como STS por sus siglas en inglés), específicamente a partir de la Teoría del Actor-Red, postulada, entre otros, por el filósofo y antropólogo Bruno Latour.<sup>25</sup> La Teoría del Actor-Red propone reconstruir la teoría social a partir de la noción de redes, haciendo énfasis en que las sociedades no pueden ser definidas de una única forma o partir de explicaciones totalizadoras:

En lugar de pensar en términos de superficies –dos dimensiones– o esferas –tres dimensiones– se pide pensar en términos de nodos que tienen tantas dimensiones como conexiones. [...] [L]a Teoría del Actor-Red afirma que las sociedades modernas no pueden describirse sin reconocer su carácter fibroso, filiforme, rizado, hebroso, viscoso, [...] que nunca es captado por las nociones de niveles, capas, territorios, esferas, categorías, estructuras, sistemas.<sup>26</sup>

En este sentido, para la Teoría del Actor-Red es imposible comprender qué mantiene unida a la sociedad sin prestar atención a los medios socio-técnicos que generan las relaciones que la componen.<sup>27</sup> De esta forma, estudiar lo social es una tarea que implica reensamblar sus partes para interrogar los

modos en los que éstas generan controversias (es decir, relaciones heterogéneas y agonistas) que podrían eventualmente estabilizar una forma (entre muchas otras posibles) para explicar lo social.<sup>28</sup> El ensamblaje juega, pues, un rol fundamental como metodología para comprender la particular ontología en red que propone esta teoría, una ontología que hace énfasis no en estados sólidos e inamovibles sino en movimientos y tránsitos fluidos entre distintos agentes sociales.<sup>29</sup> Pensar lo social a través de la idea del ensamblaje permitiría no dar por sentado ninguna noción de esencia, promovería libertad de asociaciones y de conexiones, y facilitaría la comprensión de la existencia de la sociedad a partir de las formas intermedias que la componen, de esos espacios de relación que conectan a distintos agentes humanos y no-humanos.<sup>30</sup>

Los ensamblajes activan su potencial crítico de análisis a partir de su cualidad relacional, que en el sentido hasta ahora descrito podría considerarse también como una cualidad intermedial. Estos vínculos entre la concepción teórico-práctica de la intermedialidad y la ontología social de los ensamblajes pueden rastrearse en el campo artístico especialmente en aquellos casos que, dando continuidad tanto a los radicales experimentos de la vanguardia como a los del arte conceptual, quiebran toda estructura delimitada de lo artístico para fusionarse con preocupaciones sociales y políticas, a través de la reapropiación de distintos medios, prácticas y técnicas.<sup>31</sup> Una práctica en la que esto se manifiesta de forma evidente es el llamado activismo artístico, un espacio de investigación extradisciplinar en el que, literalmente, se pone el cuerpo como un agente de mediación entre distintos campos: la experimentación artística y la confrontación política, la individualidad y la colectividad, el performance y las artes visuales y gráficas, etc. Las prácticas de activismo artístico surgen en los intersticios entre distintos medios de producción y circulación, y cobrarían un sentido más crítico al entenderse como formas de ensamblar intermedialmente una ontología relacional entre el arte y lo social.

## El ensamblaje intermedial del activismo artístico

En los estudios de la intermedialidad artística el cuerpo ha sido un tema central por tratarse de un recurso que propicia experimentaciones en los espacios de conexión entre distintos medios y técnicas, así como por su capacidad para desbordar el campo acotado del arte hacia espacios de intervención social y política.<sup>32</sup> Desde las primeras vanguardias artísticas, pasando por los experimentos conceptuales de mediados del siglo pasado, hasta las experiencias más contemporáneas en torno al nuevo milenio, diversos autores han estudiado los replanteamientos del cuerpo en proyectos artísticos en los que éste se aborda como agente clave de conexiones entre distintas materialidades artísticas y entre éstas y el entorno sociopolítico.<sup>33</sup> Sin embargo, quizá fue a partir de las prácticas conceptuales de los años sesenta cuando estas experimentaciones con el cuerpo comenzaron a tomar una dimensión más conscientemente politizada.<sup>34</sup> No en vano, como ha señalado la crítica de arte Lucy Lippard, “la época del arte conceptual [...] fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura”.<sup>35</sup>

Fue en este panorama de politización del cuerpo como material de trabajo del arte conceptual en el que la curadora e historiadora del arte Nina Felshin propuso el término arte activista, un tipo de prácticas que considera “con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales”.<sup>36</sup> Felshin concibe a estas prácticas como una forma diferente de abordar la política en el arte, donde lo central no sería criticar la realidad social sino intervenirla directamente con el arte como un “catalizador crítico para el cambio”.<sup>37</sup> Aunque Felshin se centraba sobre todo en experiencias de arte activista entre los años sesenta y ochenta, recientemente ha habido un renovado interés por este tipo de prácticas, especialmente tras lo que la teórica Claire Bishop llamó, a mediados de la década de los dos mil, el giro social del arte.<sup>38</sup> Bien sea para criticarlo y problematizarlo, o bien para defenderlo y propiciarlo, el arte activista ha sido un tema recurrentemente abordado tanto en contextos académicos como

curatoriales, al menos en los últimos treinta años.<sup>39</sup> Desde la crítica de la potencial “espectacularización” y “estetización” de la política en ciertas prácticas de arte activista, pasando por sus encuentros y diferencias con las particulares condiciones económicas y políticas del neoliberalismo, hasta la recuperación de historias y relatos sobre sus singulares formas de organización política y trabajo artístico, el arte activista se ha perfilado como un tema cada vez más sugerente para cuestionar el panorama artístico contemporáneo en relación con las urgentes condiciones sociopolíticas globales.<sup>40</sup>

Sin embargo, mientras que en el contexto internacional este tipo de prácticas se caracterizan como formas de *arte activista*, en Latinoamérica se ha privilegiado la noción de *activismo artístico*, específicamente por parte de los investigadores agrupados bajo la Red de Conceptualismos del Sur, quienes emplean el término para caracterizar “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”.<sup>41</sup> Estos investigadores prefieren el nombre de activismo artístico frente al de arte activista porque

en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que, en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. El “arte” [...] se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.<sup>42</sup>

Al apostar por la noción de activismo artístico sobre la de arte activista, la Red de Conceptualismos del Sur presta especial atención a los intensos procesos sociopolíticos de confrontación en los que

este tipo de prácticas artísticas se insertan y en los que pretenden incidir propositiva y críticamente. En ese sentido, el activismo artístico se caracterizaría por su indistinción entre artistas y no-artistas; por utilizar materiales económicos y fáciles de conseguir, promoviendo una materialidad débil, de fácil reapropiación y de circulación masiva; y por la abolición de la distancia entre el sujeto (el cuerpo que interviene en el espacio público) y los objetos (las herramientas visuales y gráficas utilizadas para acompañar la acción), ya que su práctica no se centra en la producción de “obras de arte” sino en la generación de relaciones sociales. Así, el arte, para el activismo artístico, es tanto un reservorio de herramientas y estrategias técnicas de experimentación como un legado histórico que despliega un conjunto de experiencias y posibilidades para “construir sociabilidad y política” más allá de los límites institucionales del arte y la alta cultura.<sup>43</sup>

Entendido de esta forma, el activismo artístico se manifestaría como una práctica relacional, como un espacio de encuentro entre distintos sujetos, objetos, prácticas y contextos para experimentar en los intersticios de sus conexiones, una plataforma para reensamblar lo social –en términos de Latour– de otra forma, una que hace énfasis en la intermedialidad y en un entramado ontológico más horizontal: en red. A continuación, se exponen tres casos recientes de activismo artístico en Latinoamérica para analizar las características que podrían definirlos como ensamblajes intermediales, en el sentido hasta ahora esbozado.

En 2005, un grupo de personas disfrazadas de terroristas (suposición que se desprendía de las *kufiyya* que remataban sus rostros en un gesto orientalizante estereotípico), con rifles dibujados sobre cartones y con una actitud penderciera tomaba por asalto la costa de Mar del Plata, Argentina, muy cerca de las inmediaciones de la sede de la IV Cumbre de las Américas. Se trataba del performance fundacional de la Internacional Errorista, un grupo de artistas y activistas de distintos países que se sumaban para atender a la Cumbre de los Pueblos, una contracumbre que pretendía enfrentar las propuestas de libre comercio para la región americana que enarbolaba el presidente de

Estados Unidos de entonces, George W. Bush, el personaje por el que se había desplegado el pesado dispositivo policial que acordonaba la zona en la que irrumpieron los erroristas. De aquellos rifles de cartón salía una banderita roja con la onomatopeya “¡Bang!”, resaltando la dimensión bufonesca y cínica del acto.<sup>44</sup> Cuando la policía interceptó la acción y dio la predecible orden de levantar las manos y soltar los rifles, los erroristas exclamaban: “¡Es un error, las armas son de cartón!”, evidenciado su consigna fundamental: la potencia creativa y provocadora del error: la doble filosofía del errar como equivocación pero también como errancia, un divagar incierto pero sugerente y arriesgado.<sup>45</sup> (Fig. 1)



Fig. 1. Internacional Errorista, imagen de la Operación B.A.N.G., Mar del Plata, Argentina, 2005. Fotografía: Archivo Etcétera.

La Internacional Errorista surge de otro grupo de origen argentino igualmente interesado en prácticas de activismo artístico: Etcétera, un colectivo de finales de los años noventa que comenzó su trabajo al calor de las protestas contra la flexibilización de las condenas a los dirigentes y colaboradores de la última dictadura militar de Argentina.<sup>46</sup> De la mano de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Justicia contra el Olvido y el Silencio), Etcétera fue uno de los tantos grupos que impregnaron de un ánimo artístico, creativo y experimental a los conflictos que caracterizaron la Argentina de finales del siglo XX.<sup>47</sup> La Internacional Errorista, sin embargo, a diferencia de Etcétera, se caracteriza por su carácter global, por prestar atención a problemas que no atañen solo a Argentina sino que se manifiestan a la par en otras latitudes de un mundo cada vez más globalizado, lo cual quedaba evidenciado en aquel atraco en Mar del Plata, que fue una

manifestación más del movimiento altermundista que había comenzado apenas unos años antes. En otra acción similar, con recursos igual de teatrales y carnavalescos, los erroristas demostraban no solo su disgusto por las políticas neoliberales de la globalización sino también por toda forma de nacionalismo reduccionista. En el año 2010 organizaron una serie de eventos bajo el marco del llamado Bicentenario Errorista, haciendo errar al programa oficial de festejos por la independencia argentina hacia caminos más críticos y en los que se interrogaba a profundidad los trasvases entre arte y política como medios poderosos para reconstruir los grandes relatos de la historia y la memoria colectiva. Disfrazados de colonos europeos, los erroristas recorrían la ciudad de Buenos Aires montando pequeñas escenificaciones en las que interactuaban con los ciudadanos desapercibidos, reflexionando sobre lo que significa para ellos la historia de los últimos doscientos años de las naciones latinoamericanas: un sistema erróneo de repeticiones donde los intentos de emancipación social han devenido en colonialismo, monarquías, Estados-nacionales opresores y dictaduras.<sup>48</sup> (Fig. 2)



Fig. 2. Internacional Errorista, imagen del Bicentenario Errorista, 2010. Fotografía: Archivo Etcétera.

Al combinar sus estrategias con consignas y preocupaciones sociales que circulaban a través de distintos medios a nivel global, y al experimentar extradisciplinariamente con prácticas entre lo escénico y lo visual (introduciendo también un humor desafiante), la Internacional Errorista se manifiesta como un proyecto intermedial que ensambla a actores humanos y no-humanos de distintas esferas de lo social para

reivindicar sus capacidades de injerencia en el terreno de lo político. Los disfraces, la utilería, la música y las consignas de protesta son todos elementos de una ontología relacional que emerge en la forma de un ensamblaje heterogéneo y altamente confrontacional.

Por otra parte, algunos años más tarde, un ánimo carnavalesco similar –orientado hacia la experimentación con la puesta en escena como forma de protesta– se haría presente en las calles de Puebla, México, cuando en 2011 se convocara la Marcha de las Putas, una manifestación multitudinaria por la reivindicación de la libertad de las mujeres para decidir sobre sus cuerpos. El movimiento de la Marcha de las Putas comenzó originalmente en Canadá (conocida como *The SlutWalk*), ese mismo año, debido a las declaraciones de un policía de Toronto que aseguró que, para no ser víctimas de acoso y violación, las mujeres deberían evitar “vestirse como putas”.<sup>49</sup> La indignación no se hizo esperar y pronto surgió un movimiento mundial en repudio que insospechadamente –por su tradición católica y su sociedad profundamente conservadora–<sup>50</sup> hizo eco en Puebla de inmediato, con una convocatoria que se ha repetido año tras año desde 2011.<sup>51</sup> La Marcha de las Putas se reapropia de un término usualmente despectivo para defender el derecho de las mujeres a decidir sobre sus formas de vida, constituyéndose como un movimiento internacional “que rechaza [que] se señale a la mujer como culpable o provocadora de agresiones en su contra por la manera de vestir, el lugar donde se encuentra, con quien esté o incluso por manifestar abiertamente su forma de pensar.”<sup>52</sup> (Fig. 3)



Fig. 3. 7ma Marcha de las Putas en Puebla, México, 2017. Fotografía: Marlene Martínez.

Partiendo del estado alarmante de su contexto local –México es uno de los países con más altos índices de feminicidios en la región latinoamericana–<sup>53</sup> la Marcha de las Putas de Puebla se articula con un movimiento global contra las violencias de género haciendo uso de estrategias tanto de confrontación política como de intervención creativa en el tejido urbano para llamar la atención sobre esta lacerante situación. En Puebla, la Marcha es usualmente convocada por El Taller A.C., una asociación civil dedicada a la educación sobre los derechos de las mujeres con perspectiva lesbofeminista, que lleva a cabo distintas labores de activismo pero también de experimentación artística y cultural, sobre todo en el campo del teatro y el performance.<sup>54</sup> Junto con El Taller A.C., otros colectivos como Acción Directa Autogestiva (ADA) y la Red por los Derechos Sexuales y Reproductivos en México han formado parte de las organizaciones que convocan la Marcha y coordinan las distintas formas de colaboración entre otras ONGs, activistas y ciudadanos que participan en las grandes manifestaciones artísticas que la caracterizan.

En la segunda edición de Marcha de las Putas en Puebla se llevó a cabo un performance en el que varias mujeres se disfrazaban con atuendos de oficios atribuidos tradicionalmente a la mujer (ama de casa, enfermera, secretaria, etc.) y marchaban a paso lento encadenadas a una mujer disfrazada de hombre, que representaba el machismo de la sociedad mexicana. En otra edición, en 2014, la Marcha tomó las instalaciones de la Fiscalía estatal, clausurándola y acordonándola con una muralla de pequeñas siluetas de papel en las que se habían escrito los datos de los casos de mujeres víctimas de feminicidio en Puebla. **(Fig. 4 y Fig. 5)** Un año después, bajo la consigna “Contra la violencia machista, autodefensa feminista”, un grupo de mujeres marchaban encapuchadas ejecutando movimientos de artes marciales, mezclando golpes y patadas al aire con el grito “Si nos tocan a una, nos tocan a todas”. **(Fig. 6)** En todas estas acciones, tanto desde lo teatral como desde la gráfica, la Marcha ha articulado distintos medios de protesta en un mismo flujo que transita entre estrategias artísticas y la movilización social. De esta forma, la Marcha de las Putas se inscribe en

un ciclo abierto también en 2011 por otra serie de movimientos, como la Primavera Árabe u *Occupy Wall Street*, que mezclaban la indignación ciudadana con estrategias de experimentación estética para encausar sus reclamos políticos e intervenir de forma creativa en la cotidianidad.<sup>55</sup>



Fig. 4. 4ta Marcha de las Putas en Puebla, México, 2014. Fotografía: Marlene Martínez.



Fig. 5. 4ta Marcha de las Putas en Puebla, México, 2014. Fotografía: Ámbar Barrera.



Fig. 6. 5ta Marcha de las Putas en Puebla, México, 2015. Fotografía: Ámbar Barrera.

Por último, toda esta combinación de medios y estrategias (gráficas, performáticas, escénicas, conceptuales) se puede rastrear también en las distintas prácticas del Labo Ciudadano, un colectivo de activistas en Caracas, Venezuela, dedicado a generar acción, tejido y contenido desde la resistencia no violenta, los derechos humanos y la innovación política.<sup>56</sup> Como su nombre lo indica, el Labo Ciudadano es un laboratorio para experimentar con el poder de la ciudadanía y la sociedad civil autoorganizada. Sorteando todo tipo de filiación política,<sup>57</sup> el Labo busca crear reflexión sobre el espacio de lo público a través de estrategias creativas que privilegien el diálogo, el encuentro y la comunicación, siendo una de sus principales consignas “hablar desde el *compartir* y no desde el *convencer*”.<sup>58</sup> (Fig. 7)



Fig. 7. Encuentro “Birras despolarizadas”, del Labo Ciudadano, Caracas, Venezuela, 2019. Fotografía: Labo Ciudadano.

El Labo Ciudadano nació en 2017, en el contexto de la ola de protestas que atravesó Venezuela por una profunda ruptura del hilo constitucional que trajo consigo una crisis de legitimidad institucional del gobierno nacional.<sup>59</sup> En aquella coyuntura, el Labo promovía diálogos en el espacio público en colaboración con otros colectivos de activismo artístico que surgieron a la par como Dale Letra, Las Piloneras o El Bus TV.<sup>60</sup> En el espacio de conexión entre todos ellos, el Labo participó con acciones entre lo musical, lo performático y lo visual, generando un tejido de colaboración entre distintos sujetos políticos pero también entre distintas herramientas y medios artísticos. Una vez que se apagaron las protestas de aquel año, los experimentos del Labo giraron hacia

prácticas que fortalecieron la creación de experiencias para la innovación política con un perfil pedagógico muy notorio. (Fig. 8) Recientemente, en julio de 2020, diseñaron en colaboración con el Programa Venezolano de Educación Acción en Derechos Humanos (Provea) un proyecto de educación en línea llamado El Parasistema, articulado en torno a la pregunta “¿qué hago yo con esta indignación?”, en el que buscaban generar un espacio de formación colaborativa para idear herramientas para hacer catarsis y canalizar el malestar social a través de dinámicas individuales y colectivas de expresión creativa.<sup>61</sup> Se trató de un programa intensivo que enfatizó la apuesta intermedial que parece caracterizar al Labo: se ofrecieron talleres prácticos sobre medios y herramientas tan diversas (pero a la vez entrecruzadas) como poesía, performance, video, estencil, pasquines y memes. Aunque los talleres se dictaban por separado, cada día se generaba un espacio de discusión colectiva donde se daban cita todos los participantes de los distintos talleres para compartir sus experiencias y tejer colaboraciones.



Fig. 8. Taller “Sacar y echar raíces”, del Labo Ciudadano, Caracas, Venezuela, 2019. Fotografía: Labo Ciudadano.

Si consideramos que la intermedialidad es el espacio de “diálogo entre las prácticas significantes –procesos artísticos-culturales– y los medios tecnológicos o digitales”,<sup>62</sup> entonces el Labo Ciudadano resalta como una experiencia de activismo artística fundada en lo intermedial, ya que procura generar espacios relacionales no solo en el cruce entre distintos medios artísticos sino también entre distintos medios de comunicación, defendiendo como plataformas de encuentro tanto al diálogo cuerpo a cuerpo en el espacio

público como a las redes digitales que generan múltiples formas de colaboración a través de distintos interfaces.

Los tres ejemplos hasta ahora descritos ponen en evidencia la manera en la que el activismo artístico transita entre distintas formas institucionales y técnicas creativas para intervenir críticamente en el contexto en el que se despliega. Mientras que la dimensión activista es claramente reconocible, la artística es más bien confusa e indeterminada, sacando provecho al carácter polimorfo de la experimentación intermedial que caracteriza a ciertas experimentaciones artísticas contemporáneas.<sup>63</sup> En palabras de la Red de Conceptualismos del Sur,

el activismo artístico no “es” ni deja de “ser” arte. Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición “artística” resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación.<sup>64</sup>

Desde una perspectiva extradisciplinar e intermedial, la Internacional Errorista, la Marcha de las Putas y el Labo Ciudadano reclaman para sí una nueva ontología en la que tanto el arte como la política se reensamblan de modos imprevisibles. Esta particular ontología sorteja tanto el vocabulario artístico tradicional –evita hablar en términos de genio creador, obra de arte, originalidad, excepcionalidad– como el aparatage político al uso –omite la figura del líder o héroe, prescinde de toda militancia partidista y de toda burocracia–, para instituir una nueva forma de existencia que no está dada de antemano, sino que se reinventa constantemente desde intervalos de agonismo y experimentación.

### **Colofón: ¿hacia otro tipo de autonomía del arte?**

Las prácticas de activismo artístico, esbozadas como ensamblajes intermediales, parecieran reanimar una vieja discusión

dentro del campo de la historia y la teoría del arte: el asunto de la autonomía artística. Brian Holmes es uno de los autores que se ha interesado por retomar esta discusión, aunque reconoce que hablar de autonomía hoy en día es una “provocación monstruosa para el mundo del arte”, y se pregunta: “¿Cómo se puede hablar de autonomía cuando ha habido desde los sesenta tanto discurso crítico contra el carácter herméticamente cerrado y ensimismado de la obra de arte, y de las instituciones fundadas en torno suyo?”.<sup>65</sup> La clave de su propuesta es revisar críticamente la propia noción de autonomía, que –derivada del griego antiguo *auto* (propio, mismo) y *nomos* (ley o norma)– literalmente significa el ser que establece o se da a sí mismo su propia ley. En ese sentido, la noción de autonomía que esgrime Holmes remite directamente a la idea de independencia y autogestión, a aquello que se sostiene a sí mismo sin subordinación alguna a instituciones o autoridades. Este análisis del término sugiere que cuando Holmes habla de autonomía artística no se refiere tanto al arte como una cosa o una experiencia sino como un suceso, un acontecimiento constituido por prácticas, agentes y circunstancias específicas, las cuales habrían de adquirir cierta autonomía para poder existir en tanto tales.<sup>66</sup> La independización por la que aboga Holmes no es la de la obra de arte o la de la experiencia estética (como si se tratase de una vuelta al ideal moderno del “arte por el arte”), sino la de los agentes (tanto artistas como no-artistas) que forman parte de la práctica creativa, para concebir y poner en marcha sus propias formas de existencia, sus propios mecanismos de producción, reproducción, circulación e inserción social. En un revés teórico estratégico, Holmes propone retomar el polémico concepto de autonomía para revalorizarlo a la luz de las condiciones extradisciplinarias e intermediales en las que se mueven ciertas prácticas artísticas actuales, especialmente aquellas con una voluntad activista.

Esta particular forma de entender la autonomía es tomada por Holmes del pensamiento de Galvano della Volpe, un teórico italiano orientado a reflexionar sobre la estética desde una perspectiva marxista. Para della Volpe ciertas prácticas artísticas se caracterizan por una especie de “relativa autonomía” que les permite “desarrollar una

estética que concilie la *autonomía* de los procesos estéticos y su *determinación social*.<sup>67</sup> Esto significa que la autonomía artística aquí planteada es autónoma solo de forma parcial, puesto que no renuncia del todo a hacerse cargo de su entorno ni tampoco a las estrategias creativas propias de la práctica artística o de la experiencia estética.<sup>68</sup> Se trataría de experiencias que no dejan de reconocerse como artísticas pero que tampoco dan la espalda al contexto social que las acoge. Por decirlo en términos del artista y activista Marcelo Expósito, son prácticas artísticas que pretenden “entrar y salir de la institución”, en el sentido de una relación ambivalente y estratégica con los campos delimitados tanto del arte como de la política.<sup>69</sup> Esta idea particular de autonomía conduciría, pues, a “una práctica del arte que documenta una realidad en la que al mismo tiempo interviene, ayudando a modificarla modelando acontecimientos que no necesariamente se perciben como artísticos en el momento en que suceden”.<sup>70</sup> Se trataría, las más de las veces, de “un arte que no aparenta serlo, o que simula ser otra cosa o que es, de hecho, otra cosa además de arte”.<sup>71</sup>

Lucy Lippard sugirió provocadoramente que el Caballo de Troya quizá haya sido la primera obra de arte activista, señalando que este tipo de prácticas “interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada de la alta cultura o el ‘mundo del arte’”.<sup>72</sup> Siguiendo esta propuesta, podría decirse que la Internacional Errorista, la Marcha de las Putas y el Labo Ciudadano, en realidad, no son lo que parecen. Se trata de prácticas que transitan en un movimiento pendular entre lo artístico y lo político, pero también entre medios y estrategias creativas múltiples. El análisis hasta aquí propuesto pretendía caracterizar al activismo artístico como un ensamblaje intermedial que promovería formas ontológicas enfocadas en lo relacional. Los casos analizados manifiestan esas características a través de la transgresión de todo límite concebido de antemano tanto para la institución artística como para la política, así como para las técnicas creativas desplegadas en ellos. Como caballos de Troya del siglo XXI, son prácticas engañosas que ingenian para sí otra forma de autonomía, es decir, otros modos de darse sentido a sí mismas a partir de su heterogeneidad e indefinición.

---

## Notas

<sup>1</sup> Dick Higgins, “Intermedia”, *Something Else Newsletter*, vol. 1, n° 1, 1966, s. p. Las traducciones de citas de textos distintos al español son todas del autor.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Para el caso específico del arte y la cultura, la promesa de bienestar en torno a la computación y la conectividad digital no solo no se cumplió, sino que condujo a un estado agravado de precarización del trabajo creativo. Una reflexión fundamental en torno a este asunto se encuentra en Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.

<sup>4</sup> Para Berardi, el semiocapitalismo es un “modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto [...] puede ser sustituido por información”. Franco Berardi *Bifo*, *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2007, p. 107.

<sup>5</sup> Esto podría entenderse, siguiendo el pensamiento de Fredric Jameson sobre la posmodernidad, como una “reducción al cuerpo”, es decir, como una estrategia de orientación y concentración de todas las experiencias vitales frente al crítico y fragmentario panorama de existencia actual. Fredric Jameson, “La estética de la singularidad”, *New Left Review*, n° 92, mayo-junio 2015, p. 114. Jameson señala que la contemporaneidad entraña una crisis de la historicidad, es decir, una situación de desorientación “en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual.” Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 21. Es en este sentido que Jameson detecta cierto *presentismo* espacial en la experiencia vital posmoderna, porque el tiempo ha entrado en crisis y la falta de relatos y de memoria para contar la historia conducen a experimentarla radicalmente en un *aquí y ahora* corporeizados de manera convulsa.

<sup>6</sup> Ruth Cubillo Paniagua, “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 171.

<sup>7</sup> Lars Elleström, “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, en Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 11-48.

<sup>8</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991, p. 203.

<sup>9</sup> Silvestra Mariniello, “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”, *Acta Poética*, vol. 30, n° 2, 2009, pp. 59-85.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités / Intermediality*, n° 6, 2005, pp. 43-64.

<sup>13</sup> Véase Werner Wolf (ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2011.

<sup>14</sup> Una detallada reflexión no solo sobre la multi-, inter- y trans-medialidad sino también sobre la multi-, inter- y trans-disciplinariedad puede encontrarse en Harriet Tarlo y Judith Tucker, “Cross Multi Inter Trans: a contextual Introduction”, *Green Letters*, vol. 23, n° 3, 2019, pp. 219-230.

<sup>15</sup> Irina O. Rajewsky, *op. cit.*, p. 64.

<sup>16</sup> Sobre el estudio de la intermedialidad en las artes, se recomienda consultar Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Intermedia Studies Press, 2016, pp. 19-37.

<sup>17</sup> El propio Higgins señala que la intermedialidad es algo que podría rastrearse desde antes de los sesenta, dejando abierta la provocación a pensar el arte incluso previo a las vanguardias como una forma de experimentación intermedial. (Dick Higgins, *op. cit.*)

<sup>18</sup> Para una reflexión sobre la intermedialidad en las vanguardias, consultar: Konrad Chmielecki, “The Intermediality of the Avant-Garde or the Avant-Garde Intermedial? Is the Avant-Garde Intermedial?”, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, vol. XIX, 2017, pp. 221-242. Para una reflexión más allá de las vanguardias históricas y sobre la intermedialidad del arte moderno en general, véase: Cara L. Lewis, *Dynamic Form. How Intermediality Made Modernism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2020.

<sup>19</sup> Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

<sup>20</sup> Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias, Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en AA.VV., *Producción cultural y*

*prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, p. 206.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Respecto de la dimensión performativa de la intermedialidad, se recomiendan dos trabajos de Chiel Kattenbelt: “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 6, 2008, pp. 19-29; e “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity”, en Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson (eds.), *Mapping Intermediality in Performance*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 29-37.

<sup>23</sup> Jens Schöter, “Discourses and Models of Intermediality”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n° 3, 2011, s.p.

<sup>24</sup> Véase Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Londres y Nueva York, Continuum, 2006.

<sup>25</sup> DeLanda estudia también el ensamblaje como una teoría filosófica, retomando el pensamiento de Gilles Deleuze, para quien el ensamblaje es “una multiplicidad que se compone de muchos términos heterogéneos y que establece enlaces, relaciones entre ellos, a través de edades, sexos y reinados: naturalezas diferentes. [...] [Es] una simbiosis, [...] no son sucesiones, líneas de descendencia, sino contagios, epidemias”. Gilles Deleuze, citado en Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2016, p. 1.

<sup>26</sup> Bruno Latour, “On actor-network theory: A few clarifications”, *Soziale Welt*, vol. 47, 1996, p. 370.

<sup>27</sup> Latour ha señalado que “la tecnología es lo social hecho duradero” (Véase: Bruno Latour, “Technology is Society Made Durable”, *The Sociological Review*, vol. 38, n° 1, 1990, pp. 103-131). Esta idea permitiría comprender el énfasis de la Teoría del Actor-Red en las mediaciones socio-técnicas, que abarcarían tanto las operaciones de actores humanos y no-humanos que constituyen lo social como el modo en que la tecnología se conforma de relaciones sociales. Se trata de la mutua constitución de factores técnicos y sociales en una relación de interdependencia. Además del trabajo de Latour, otra perspectiva sobre esto puede encontrarse en Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes y Trevor J. Pinch (eds.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1989.

<sup>28</sup> A propósito de esta heterogeneidad, DeLanda señala que “las partes de un ensamblaje no forman un todo sin fisura” (Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit., p. 4), lo cual hace evidente que toda forma de asociación implica siempre la confluencia de posiciones diversas que pueden dar espacio a la disputa. La noción de agonismo puede cobrar aquí un sentido importante, siguiendo los planteamientos de la filósofa política Chantal Mouffe, para quien el agonismo sería la característica fundamental de toda democracia, sustituyendo la confrontación antagonista entre enemigos por la disputa entre adversarios, es decir, entre sujetos que comparten principios comunes sobre la libertad y la igualdad de la democracia pero que no están de acuerdo en las formas de interpretarlos y llevarlos a cabo (Véase: Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically*, Londres, Veros, 2013). Así, para Mouffe lo político no remitiría únicamente al sentido tradicional de la *polis* (lo público, lo que atañe a todos), sino también al de *polemos*: el agonismo y la polémica que laten en toda relación social (Cfr. Chantal Mouffe, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 14).

<sup>29</sup> Latour señala que la Teoría del Actor-Red “es simplemente uno de los muchos cambios antiesencialistas que parecen caracterizar el fin de siglo. Pero también es [...] simplemente una forma para que los científicos sociales accedan a los sitios, un método y no una teoría, una forma de viajar de un lugar a otro, de un sitio de campo a otro, no una interpretación de lo que los actores hacen simplemente glosado en un lenguaje diferente, más apetecible y más universalista.” (Bruno Latour, “On recalling ANT”, en John Law y John Hassard [ed.], *Actor Network and After*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, pp. 20-21)

<sup>30</sup> Bruno Latour, “On actor-network theory...”, op. cit., 374.

<sup>31</sup> A propósito de estos quiebres, vale la pena traer a colación la siguiente reflexión: “la intermedialidad es un aspecto operativo de diferentes medios, que está más estrechamente relacionado con la idea de diversidad [...] [y] discrepancia [...] que con la idea de unidad, armonía y transparencia” (Chiel Kattenbelt: “Intermediality in Theatre and Performance...”, op. cit., pp. 25-26). Este énfasis en la discrepancia no solo potenciaría la dimensión política de la intermedialidad como forma de ensamblaje, sino que afianzaría también la lectura propuesta desde la noción de agonismo a partir del pensamiento de Chantal Mouffe.

<sup>32</sup> Cfr. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson (eds.), op. cit.

<sup>33</sup> Cfr. RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979; Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998; Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2009.

<sup>34</sup> Es preciso señalar que esta dimensión *politicada* del cuerpo (y por extensión, como se verá más adelante, de la práctica del activismo artístico) se plantea siguiendo de nuevo el pensamiento de Chantal Mouffe, antes expuesto.

<sup>35</sup> Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, California, University of California Press, 2001, p. vii.

<sup>36</sup> Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 73.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>38</sup> Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, vol. 44, n° 6, 2006, pp. 178-183.

<sup>39</sup> Una revisión panorámica de este asunto puede encontrarse en Nato Thompson (ed.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2012; y Nato Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, Brooklyn y Londres, Melville House, 2015.

<sup>40</sup> Boris Groys, “On Art Activism”, *e-flux*, n° 56, 2014, disponible en <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, (acceso: 1 de agosto de 2020); Alana Jelinek, *This Is Not Art. Activism and Other 'Not-Art'*, Londres, I. B. Tauris, 2013; Lucy R. Lippard, “Trojan Horses: Activist Art and Power”, en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1984; Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press, 2010. Para una revisión sobre la variedad terminológica para referirse al arte activista, consultar: Magdalena I. Pérez Balbi, “Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico”, ponencia en las *VIII Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata, 2014, disponible en <https://www.aacademica.org/000-099/452>, (acceso: 4 de julio de 2020).

<sup>41</sup> Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años*

*ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 43 [Catálogo].

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>44</sup> Para un relato pormenorizado de la acción, consultar: María Fernanda Stang, “¡Bang! La ironía del terror (Parte I)”, *Escáner Cultural*, disponible en <https://revista.escaner.cl/node/736>, (acceso: 4 de julio de 2020).

<sup>45</sup> Sobre esta filosofía, véase el sitio web de la Internacional Errorista, disponible en <http://www.erroristas.org/es>, (acceso: 4 de julio de 2020).

<sup>46</sup> Véase el sitio web del grupo Etcétera, disponible en <https://grupoetcetera.wordpress.com/>, (acceso: 4 de julio de 2020).

<sup>47</sup> Para una revisión de ese momento histórico, véase Ana Longoni, “¿Tucumán sigue ardiendo?”, disponible en <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>, (acceso: 1 de agosto de 2020).

<sup>48</sup> Para más información sobre el proyecto del Bicentenario Errorista, véase <https://bicentenarioerrorista.wordpress.com/bicentenario-errorista-propaganda/>, (acceso: 1 de agosto de 2020).

<sup>49</sup> Para un recuento y análisis del inicio del movimiento, véase Joetta L. Carr, “The SlutWalk Movement: A Study in Transnational Feminist Activism”, *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 4, n° 4, 2013, pp. 24-38.

<sup>50</sup> Para un análisis sobre las élites conservadoras que configuran la política, la religión, la economía y la cultura oficiales de Puebla, se recomienda consultar el n° 2 de la revista digital *Klastos. Investigación y crítica cultural*, abril-mayo 2019, disponible en <https://ladobe.com.mx/tag/klastos-2/>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>51</sup> El medio poblano de periodismo independiente Lado B se ha dedicado a documentar las distintas ediciones de la Marcha de las Putas. Parte del material que han archivado al respecto puede conseguir en su sitio web, disponible en <https://ladobe.com.mx/tag/marcha-de-las-putas/>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>52</sup> Mely Arellano, “Marcha de las putas, luchando por la dignidad de las mujeres”, *Lado B*, 27 de junio de 2011, disponible en <https://ladobe.com.mx/2011/06/tambien-en-puebla-marchan-las-putas/>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>53</sup> Véase el informe al respecto del Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe,

disponible en <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>, (acceso: 16 de junio 2020).

<sup>54</sup> Véase el perfil de Facebook de El Taller A.C., disponible en <https://www.facebook.com/ElTallerNahuas/>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>55</sup> Sobre los entrecruzamientos de estos movimientos, véase: Walter Pike, “What Slutwalk, Occupy Wall Street and the Tottenham Riots really mean”, *Daily Maverick*, 12 de octubre de 2011, disponible en <https://www.daily-maverick.co.za/article/2011-10-12-what-slutwalk-occupy-wall-street-and-the-tottenham-riots-really-mean/>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>56</sup> Véase el perfil de Twitter del Labo Ciudadano, disponible en <https://twitter.com/LaboCiudadano>, (acceso: 1 de agosto de 2020).

<sup>57</sup> En palabras de Seymar Liscano, coordinadora del Labo Ciudadano, el colectivo busca “convocar y unir gente de posiciones distintas, trascender las ideologías, mirarnos con nuestras cicatrices y los dolores que tenemos. Establecer nuevas formas de colectividad que nazcan de la diversidad para hacer política desde la concertación y no desde la ideología”. Víctor Drax, “Cultura para la Caracas bajo asedio”, *Cinco8*, 07 de agosto de 2020, disponible en <https://www.cinco8.com/periodismo/cultura-para-la-caracas-bajo-asedio/>, (acceso: 10 de agosto de 2020)

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> Para un recuento de los acontecimientos de ese año, véase Marcel Gascón Barberá, “2017: Un año de protestas, represión, elecciones e hiperinflación para Venezuela”, *Efecto Cocuyo*, 27 de diciembre de 2017, disponible en <https://efectococuyo.com/la-humanidad/2017-un-ano-de-protestas-represion-elecciones-e-hiperinflacion-para-venezuela/>, (acceso: 1 de agosto de 2020).

<sup>60</sup> Dale Letra es un grupo de protesta pacífica que ha diseñado un alfabeto móvil que se utiliza en manifestaciones en el espacio público, para enfatizar el rol de cada ciudadano en la construcción de una voz colectiva. Véase el perfil de Twitter de Dale Letra, disponible en [https://twitter.com/Dale\\_Letra](https://twitter.com/Dale_Letra), (acceso: 15 de junio de 2020). Las Piloneras son un grupo conformado sobre todo por mujeres que se reapropian del canto del pilón, propia del folklore venezolano, para acompañar musicalmente ciertas manifestaciones en el espacio público. Véase el perfil de Instagram de Las Piloneras, disponible en <https://www.instagram.com/piloneras/>, (acceso: 15 de junio de 2020). El Bus TV es un colectivo dedicado a prácticas de periodismo ciudadano que desarrolla noticieros *offline* a

bordo de autobuses, apostando por información hiperlocal y de servicio a la comunidad. Véase el perfil de Twitter de El Bus TV, disponible en <https://twitter.com/elbusTV>, (acceso: 15 de junio de 2020).

<sup>61</sup> Para más información sobre El Parasistema, consultar el sitio web de Provea, disponible en <https://www.derechos.org/ve/actualidad/provea-labo-ciudadano-presentan-el-parasistema-ciclo-de-talleres-de-expresion-creativa>, (acceso: 1 de agosto de 2020).

<sup>62</sup> Ruth Cubillo Paniagua, *op. cit.*, p. 169.

<sup>63</sup> A propósito de esta indeterminación sobre la dimensión artística de estas prácticas, cabe recordar que el propio Dick Higgins señalaba que el *intermedia* “se entiende mejor por lo que no es que por lo que es”. (Dick Higgins, *op. cit.*)

<sup>64</sup> Red de Conceptualismos del Sur, *op. cit.*, p. 45.

<sup>65</sup> Brian Holmes, “Estética de la Igualdad. Jeroglíficos del futuro”, entrevistado por Marcelo Expósito en *Desacuerdos*, n° 2, 2005, p. 234.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> José Jiménez, “Galvano della Volpe, el marxismo y la estética”, *El Basilisco*, n° 13, noviembre 1981-junio 1982, p. 5. Cursivas en el original.

<sup>68</sup> Otra perspectiva sobre las múltiples posibilidades de interpretación de la noción de autonomía artística puede encontrarse en un texto de Hal Foster en el que revisa los constantes vaivenes del arte entre su condición autónoma y su voluntad de imbricación social. El siguiente fragmento resume elocuentemente estas ideas: “Autonomía es una mala palabra. Pero tendemos a olvidar que su uso está políticamente situado. Los pensadores de la Ilustración como Kant proclamaron la autonomía para arrebatar instituciones al antiguo régimen, los historiadores del arte como Riegl para resistir las explicaciones deterministas del arte, los modernistas de Manet a Judd para desafiar la prioridad de los textos iconográficos, la necesidad de significados ilustrativos, el imperialismo de los medios de comunicación, la sobrecarga de arte con política voluntarista, etc. Al igual que el esencialismo, la autonomía es una mala palabra, pero puede no ser siempre una mala estrategia: llamémosla una *autonomía estratégica*”. (Hal Foster, “The Archive without Museums”, *October*, n° 77, 1996, pp. 118-119. Cursivas en el original)

<sup>69</sup> Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo”, disponible en <http://eipcp.net/transversal/0407/expoito/es>, (acceso: 5 de mayo de 2020).

<sup>70</sup> Marcelo Expósito, *Walter Benjamin, productivista*, Bilbao, Consonni, 2013, p. 9.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>72</sup> Lucy R. Lippard, “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 55.

### ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bermúdez Dini, Renato, “No es lo que parece: intermedialidad, ontología relacional y ensamblaje en el activismo artístico latinoamericano del siglo XXI”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 17 | segundo semestre 2020, pp. 150-164.

Fecha de recepción: 17 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2020