

Arti- visar ismo

Sol de Rodela Ocoso

Hablar donde está prohibido hablar

El hielo que viajó para derretirse ante las cámaras

El cuerpo como la única prueba que queda

Un país que se cree nórdico

WILLIAM FAULKNER
EL RUIDO Y LA FURIA



EXODUS

Hablar donde está prohibido hablar

Artivismo político, de lo universal al caso cubano

Una distinción necesaria

Llamar «artivismo» a cualquier obra con contenido político es una imprecisión que conviene corregir antes de avanzar. El arte político —de Goya a Kollwitz, de Guernica a la fotografía documental de guerra— representa, denuncia, interpreta un conflicto desde una posición externa a él, aunque esa posición sea de compromiso profundo. El artivismo hace algo distinto —colapsa deliberadamente el registro estético y el registro de la acción directa, de modo que la obra no representa el conflicto sino que interviene en él, y acepta como condición constitutiva —no como riesgo accidental— la fricción con el poder que critica. Un cartel de protesta no es artivismo por su contenido; lo es, si acaso, por el modo en que su circulación misma se convierte en el acto político, indistinguible de la manifestación que acompaña.

Esta distinción importa porque determina el criterio de evaluación. Ante el arte político clásico, la pregunta crítica puede mantenerse en el plano formal

—cómo organiza la obra su denuncia, qué recursos usa, si logra o no su efecto expresivo. Ante el artivismo, esa pregunta no basta, porque la obra reclama ser juzgada también por su eficacia en el espacio público que interviene —y ese espacio público, cuando el poder al que se enfrenta es un Estado con capacidad represiva real, no es neutro. El artivismo, a diferencia del arte político, siempre corre un riesgo que la obra misma no puede controlar del todo.

Un patrón estructural, tres casos

Visto a escala global, el artivismo político tiende a resolverse en uno de dos destinos, casi nunca en un término medio —la absorción institucional, que neutraliza su carga crítica convirtiéndola en objeto de mercado o en capital simbólico de apertura del propio sistema que critica, o la represión directa, que confirma la eficacia de la obra al mismo tiempo que la castiga. Tres casos, deliberadamente distintos entre sí, permiten ver el patrón con más claridad que cualquier generalización abstracta.



Sillas vacías del Palacio de Justicia, 6 y 7 de noviembre, 2002.

Intervención-instalación en el Palacio de Justicia de Bogotá. Doris Salcedo. (Arte en un contexto de violencia)

Ai Weiwei fue vigilado, golpeado y detenido en secreto durante ochenta y un días por el gobierno chino en 2011, tras años de activismo documental sobre la corrupción estatal —entre otros episodios, su investigación ciudadana sobre los nombres de los escolares muertos en el terremoto de Sichuan de 2008, ocultados por las autoridades—. La represión no lo silenció; lo consagró como una de las figuras más cotizadas del mercado global del arte contemporáneo. El resultado es incómodo para cualquier lectura simple —Ai Weiwei es, a la vez, un disidente que pagó un precio físico real y una marca de museo occidental que factura en millones. Ambas cosas son ciertas simultáneamente, y la crítica que solo ve una de las dos —el héroe o el producto— pierde la mitad del fenómeno.

Pussy Riot ofrece una variante del mismo mecanismo con un desenlace distinto. Su performance de 2012 en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú les costó a varias de sus integrantes penas de prisión por «vandalismo motivado por odio religioso». La condena, en lugar de contener el fenómeno, lo internacionalizó —campanas de Amnistía Internacional, apoyo de figuras del pop global, cobertura en cada medio occidental. El riesgo aquí no es la censura sino la compresión —una intervención compleja, situada en un debate ruso muy específico sobre la Iglesia Ortodoxa y el poder de Putin, terminó reducida a un logotipo de camiseta y a un significante genérico de «resistencia feminista», disponible para

cualquier causa que quisiera tomarlo prestado. La represión, paradójicamente, puede volver más fácil el vaciamiento de sentido de la obra que reprime.

Doris Salcedo representa el modelo inverso —artivismo sin ilegalidad, absorbido desde el origen por la institución. Sus instalaciones sobre la violencia en Colombia —sillas colgadas en la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá, grietas abiertas en el suelo de la Tate Modern— se producen con financiación museística, circulan por el circuito de premios internacionales y no generan persecución alguna contra la artista. Esto no las hace menos legítimas ni formalmente menos exigentes; las hace estructuralmente distintas de los dos casos anteriores, y plantea la pregunta inversa —¿puede el artivismo conservar su filo crítico cuando el Estado o el mercado lo patrocinan desde el principio, o la ausencia de riesgo real es ya una forma de domesticación previa?

Un cuarto caso, más cercano geográfica y políticamente al que cierra este ensayo, ofrece un puente necesario hacia América Latina —el Colectivo Acciones de Arte (CADA), activo en el Chile de la dictadura de Pinochet entre 1979 y 1985, con Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita entre sus integrantes. Sus intervenciones —desde el vertido de leche en zonas marginales de Santiago hasta las cruces blancas pintadas sobre la línea central de las avenidas por Rosenfeld, alterando el propio código vial como gesto político— operaron bajo censura

y vigilancia directas, en un régimen que perseguía la disidencia cultural sin ambages. A diferencia de Cuba, donde el aparato represivo se articula en nombre de una revolución que reclama legitimidad popular, CADA se enfrentaba a una dictadura militar que no necesitaba justificar ideológicamente su censura. La comparación es útil precisamente por ese contraste —permite distinguir la represión cultural que se ejerce como pura fuerza de la que se ejerce, como en Cuba, revestida de proyecto emancipador —una diferencia que no atenúa la represión, pero que explica por qué la crítica internacional ha tardado más, y con más ambivalencia, en nombrar como tal la del caso cubano.

Un marco para pensar la fricción

El filósofo Jacques Rancière ofrece una herramienta útil aquí, aunque conviene usarla con precisión y no como comodín. Su noción del «reparto de lo sensible» —la distribución, en cada orden social, de quién tiene voz audible y visibilidad legítima en el espacio común, y quién queda excluido de esa audibilidad— permite pensar la política no como un contenido que el arte transmite, sino como una reconfiguración de quién cuenta como sujeto de habla legítimo. Bajo esta lectura, el activismo no es eficaz porque «denuncie» algo, sino porque, en su propio acto, reclama para sujetos excluidos —el preso político, el barrio marginal, el cuerpo disidente— un lugar en el espacio de lo audible que

el poder les había negado. Es una lectura interpretativa, no un consenso cerrado dentro de la teoría estética, pero explica mejor que el vocabulario habitual de «denuncia» o «concienciación» por qué el poder reacciona con tanta desproporción ante gestos aparentemente menores —no se está discutiendo un mensaje, se está discutiendo quién tiene derecho a hablar.

Boris Groys, que escribió desde una experiencia directa del arte bajo régimen soviético antes de emigrar a Occidente, añade un matiz pertinente para el caso cubano específicamente —sostiene que el arte producido bajo un Estado que se declara a sí mismo proyecto totalizador —comunista o de otro signo— nunca puede ser leído como gesto individual aislado, porque ese Estado ya se ha arrogado, de antemano, la interpretación última de cualquier producción cultural dentro de su territorio. En un régimen liberal, un artista puede reclamar que su obra sea leída solo estéticamente y, en general, esa reclamación tiene algún recorrido. En un régimen que —como el cubano desde 1961— define explícitamente que no existe espacio fuera de su proyecto político, esa reclamación de neutralidad estética es, ella misma, ya una toma de posición, y probablemente la más difícil de sostener sin represalia. Esta es, quizás, la razón última por la que el activismo cubano no puede entenderse como una tendencia entre otras —es la condición estructural en la que cualquier artista de la isla produce, la elija o no.



Ai Weiwei's Sunflower Seeds at the Tate Modern

Tres riesgos que la crítica no puede ignorar

El primer riesgo es el mito del mártir. Cuando la biografía represiva de un artista se vuelve más visible que su obra, la crítica corre el peligro de dejar de evaluar y empezar solo a rendir homenaje. Toda obra producida bajo persecución adquiere automáticamente una importancia que no siempre resiste el examen formal, y señalarlo —sin negar el coste humano real que el artista asumió— es una

responsabilidad crítica, no una falta de solidaridad. Confundir sufrimiento con calidad es, en última instancia, una forma de condescendencia hacia el propio artista perseguido, a quien se le exime del rigor que se le exigiría a cualquier otro.

El segundo riesgo es la cooptación institucional, que opera en sentido inverso pero con una lógica emparentada. Bienales, museos y ferias necesitan activismo como capital simbólico de compromiso —permite a la institución presentarse

como espacio de apertura política sin asumir ningún riesgo real, porque el riesgo ya lo asumió, en otro país y bajo otro régimen, el artista que exhiben—. El sistema del arte occidental puede convertir la disidencia ajena en prueba de su propia virtud, mientras el artista que efectivamente corrió el peligro sigue, en muchos casos, en prisión o en el exilio, ausente del vernissage que lo celebra.

Hay un tercer riesgo, contiguo a los dos anteriores, que Susan Sontag señaló para la fotografía de guerra y que se aplica sin demasiado ajuste al artivismo circulado internacionalmente —la estetización del sufrimiento ajeno puede producir en el espectador una satisfacción moral —«ya me he indignado, ya he mirado»— que sustituye a cualquier acción posterior. Cuando la imagen del artista perseguido circula globalmente como icono de resistencia, el consumo de esa imagen puede agotar, en quien la consume, el impulso que en teoría debería generar. No es un argumento contra la difusión internacional de estos casos —cuya visibilidad, en el caso cubano, ha tenido efectos verificables sobre la presión diplomática— sino una advertencia sobre la diferencia entre visibilidad y consecuencia, que conviene no dar por equivalentes.

Cuba como caso límite

Cuba no es un ejemplo más de este patrón —es su versión más literal, porque el propio sistema político cubano ha definido desde 1959 la relación entre arte y

Estado en términos que en otros países permanecen implícitos. En su discurso de 1961 conocido como «Palabras a los intelectuales», Fidel Castro formuló la fórmula que rigió —y en gran medida sigue rigiendo— la política cultural cubana —«dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada». La frase no deja espacio para la neutralidad —no hay, en ese marco, un lugar posible para el arte que simplemente no toma partido, porque la abstención misma se lee como postura. Esto convierte a cualquier artista cubano, quiera o no, en sujeto político desde el momento en que produce una obra, mucho antes de que decida si quiere serlo.

El primer episodio que fija este patrón es el llamado caso Padilla, en 1971 —el poeta Heberto Padilla fue detenido y forzado a una autocritica pública ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), leyendo un texto que denunciaba sus propios poemas como contrarrevolucionarios. El episodio generó una ruptura internacional —un grupo de intelectuales latinoamericanos y europeos, algunos de ellos hasta entonces cercanos a la Revolución, firmaron cartas de protesta que marcaron el inicio de un distanciamiento —parcial y desigual, no homogéneo entre todos los firmantes— del prestigio cultural que Cuba había disfrutado hasta entonces en ciertos círculos intelectuales occidentales. El período posterior, conocido como «quinquenio gris», consolidó mecanismos de control editorial y curatorial cuyos efectos se sintieron durante años.

La generación formada en el Instituto Superior de Arte durante los años ochenta y noventa navegó ese marco con más ambigüedad que confrontación directa. Colectivos como Los Carpinteros lograron proyección internacional y reconocimiento de mercado manteniendo una crítica formal —sobre la arquitectura, la utopía revolucionaria, la precariedad material— que evitaba el enfrentamiento explícito con el aparato institucional. Es una estrategia legítima y no reductible a complicidad, pero conviene nombrarla como lo que es —una negociación distinta de la que asumiría, dos décadas después, la generación del Movimiento San Isidro.

El punto de inflexión reciente es el Decreto 349, promulgado en 2018, que exige autorización estatal previa para cualquier actividad artística realizada en espacio público o incluso privado con fines de difusión. La norma criminaliza, de facto, la producción artística independiente. En respuesta directa a ese decreto nace el Movimiento San Isidro, liderado por Luis Manuel Otero Alcántara junto a Tania Bruguera, el rapero Maykel Osorbo y el artista Hamlet Lavastida, entre otros. El barrio de San Isidro, uno de los más precarios de La Habana, se convierte en sede de un activismo que mezcla performance, huelga de hambre y ocupación del espacio público como forma artística en sí misma —el artivismo, aquí, no ilustra la precariedad —ocurre dentro de ella.

Un antecedente directo de ese decreto, obra de la propia Bruguera, ilustra con

precisión el mecanismo que el marco teórico anterior describía en abstracto. En *Tatlin's Whisper #6*, presentada durante la X Bienal de La Habana en 2009, la artista instaló un micrófono abierto durante un minuto por persona, invitando al público a decir libremente lo que quisiera ante una audiencia y dos actores vestidos de militares que retiraban a quien hablaba al concluir su turno. Varios asistentes usaron ese minuto para pedir libertad de expresión y derechos civiles frente a funcionarios culturales presentes en la sala. La pieza no representaba la censura —la producía y la exhibía en el mismo gesto, dentro de una bienal oficial, lo que llevó a que la obra fuera excluida de los registros oficiales del evento pese a haber ocurrido dentro de su programación. Es el ejemplo más nítido, en la trayectoria cubana reciente, de la distinción que abría este ensayo entre representar un conflicto e intervenir directamente en él.

El 27 de noviembre de 2020, cerca de trescientos artistas e intelectuales protagonizaron una sentada frente al Ministerio de Cultura en La Habana, exigiendo diálogo tras la represión de una huelga de hambre del Movimiento San Isidro. El episodio, conocido como 27N, es la movilización de la sociedad civil cultural cubana más numerosa en décadas, y da origen a la plataforma 27N como espacio de articulación posterior. Menos de un año después, el 11 de julio de 2021, estallan en toda la isla las mayores protestas populares desde 1959. Otero Alcántara es detenido cuando



Tatlin's Whisper #6 (Havana version). Tania Bruguera

se dirigía a sumarse a la manifestación, antes incluso de llegar a la calle.

Lo que sigue es conocido y está documentado por organismos internacionales de derechos humanos —juicio cerrado en mayo de 2022, condena de cinco años de prisión en una cárcel de máxima seguridad en Guanajay, cumplida en gran parte en condiciones que organizaciones como Human Rights Watch y Amnistía Internacional calificaron reiteradamente de arbitrarias. Tania Bruguera, que había participado en la negociación para liberar a otros artistas detenidos —entre ellos Hamlet Lavastida, exiliado a Polonia—, aceptó ella misma salir de Cuba, incorporándose como profesora a Harvard, desde donde ha mantenido una presencia activa —en mayo de 2026 realizó una intervención pública en Nueva York sobre libertad

de expresión, señalando de nuevo la situación cubana.

El desenlace más reciente del caso Otero Alcántara ocurrió esta misma semana, el 18 de julio de 2026 —tras cumplir su condena, fue liberado por las autoridades cubanas bajo la condición explícita de salir del país, y llegó a Miami acogido por un programa de parole humanitario estadounidense. Organizaciones de derechos humanos han señalado, con razón, que esta liberación no equivale a libertad plena sino a una forma más de exilio forzado —el régimen no negoció el reconocimiento del derecho que Otero Alcántara reclamaba, sino su desaparición física del territorio donde ese reclamo tenía lugar.

El caso de Maykel Osorbo, cofundador junto a Otero Alcántara del Movimiento

San Isidro y coautor de «Patria y Vida» —tema ganador de dos premios Grammy Latino y convertido en himno no oficial de las protestas del 11 de julio—, complica cualquier lectura ordenada de este desenlace. Condenado en 2022 a nueve años de prisión, Osorbo fue retirado el 10 de julio de 2026 de la prisión de Kilo 8, en Pinar del Río, sin notificación a su familia, y permaneció varios días en paradero no confirmado públicamente. El 21 de julio, apenas dos días antes de escribirse este ensayo, Estados Unidos le concedió un *parole* humanitario que le permitiría salir de la isla si es liberado —pero, a diferencia de Otero Alcántara, Osorbo no ha cumplido su condena, y su excarcelación efectiva seguía sin confirmarse en el momento de cerrar este texto. Amnistía Internacional lo considera preso de conciencia. La asimetría entre los dos casos —uno resuelto mediante exilio, el otro suspendido en la incertidumbre— es un recordatorio de que el patrón descrito en este ensayo no es una maquinaria que se cierre limpiamente —cada caso individual conserva un margen de arbitrariedad que ninguna estructura teórica termina de contener.

Cierre sin resolución

Este dato final permite ver algo que el recorrido universal solo insinuaba —la absorción institucional del activismo en el mercado occidental y la expulsión forzada del activismo por el Estado cubano son, estructuralmente, la misma operación disfrazada de opuestos. Ambas resuelven la fricción reubicando al artista fuera del espacio donde su gesto tenía sentido político —el museo que compra y exhibe la disidencia ajena sin asumir su riesgo, el régimen que libera al preso solo si acepta desaparecer del país que criticaba—. En los dos casos, el conflicto no se resuelve —se desplaza geográfica o simbólicamente hasta que deja de incomodar donde incomodaba. Que Cuba resuelva este mecanismo de forma más literal y más brutal que cualquier bienal no debería leerse como una diferencia de naturaleza, sino de grado —y es esa continuidad, más que la excepcionalidad cubana, lo que este ensayo ha querido dejar planteado, no cerrado.

RENÉ GUÉNON

La crisis del mundo moderno



El hielo que viajó para derretirse ante las cámaras

Artivismo climático, de lo universal al caso Liberate Tate

Una distinción necesaria

El arte ambiental —desde la pintura de paisaje hasta el land art de los años setenta— representa la naturaleza o interviene físicamente en ella sin que esa intervención busque, necesariamente, producir un efecto directo sobre una institución o una política concreta. El artivismo climático hace algo distinto y más estrecho —usa el gesto artístico como instrumento de presión sobre un actor identificable, casi siempre una institución cultural, un patrocinador o un gobierno, con el objetivo declarado de modificar una conducta concreta, no solo de sensibilizar sobre un problema abstracto. Esta distinción importa porque el artivismo climático hereda del artivismo político la misma exigencia doble —la obra debe sostenerse formalmente y, además, debe rendir cuentas de su eficacia real en el conflicto que interviene.

La diferencia con el artivismo político analizado en el ensayo anterior es, sin embargo, estructural, no de grado. El artivismo político universal tiende a resolverse en represión o absorción

por parte de un poder que reconoce en el artista un adversario. El artivismo climático rara vez enfrenta represión directa comparable —no hay, salvo excepciones puntuales, artistas climáticos encarcelados por museos u oficinas de patrocinio—, pero enfrenta un riesgo casi opuesto y más difícil de nombrar —la financiación misma de su plataforma de difusión procede, con frecuencia, del capital que la obra pretende cuestionar. El adversario no censura desde fuera. Paga la sala.

Esta asimetría tiene una consecuencia poco comentada —mientras el artivismo político necesita, para producirse, encontrar el modo de sortear un aparato de vigilancia y censura activo, el artivismo climático necesita, para producirse a la escala de una bienal o un museo internacional, aceptar en algún punto de su cadena de producción los mismos flujos de capital que impugna. No es una elección moral del artista individual, casi siempre comprometido de forma genuina con la causa que defiende, sino una condición estructural del sistema del arte contemporáneo a gran escala.



Agnes Denes – Wheatfield – A Confrontation, 1982, Battery Park Landfill, Downtown Manhattan

Esto no invalida el activismo climático como categoría —lo obliga, eso sí, a un nivel de autoexamen sobre su propia financiación que el activismo político raramente necesita, porque a este último el poder al que se enfrenta ya se ocupa de dejarlo fuera de su presupuesto.

Un patrón estructural, tres casos

Agnes Denes ofrece el precedente fundacional del género, mucho antes de que existiera el vocabulario de «activismo». En 1982 sembró y cosechó dos hectáreas de trigo dorado sobre un vertedero de escombros en Battery Park, Manhattan, a pocas manzanas de Wall Street, en una

pieza titulada *Wheatfield—A Confrontation*. La obra no ilustraba una idea sobre la agricultura o la ecología —literalmente producía alimento, calculable en valor de mercado, sobre un terreno cuyo valor inmobiliario proyectado superaba en varios órdenes de magnitud el del trigo cosechado. La confrontación del título no era metafórica —enfrentaba dos sistemas de valoración de la tierra, uno especulativo y otro alimentario, en el mismo suelo y al mismo tiempo. Denes no dependía de ningún patrocinador vinculado a la industria que criticaba, lo cual explica en parte por qué la pieza conserva hoy una integridad que casos posteriores, más dependientes de financiación corporativa o filantrópica, no siempre consiguen sostener.

Olafur Eliasson ilustra el problema inverso con notable precisión involuntaria. Su instalación *Ice Watch* consistió en trasladar bloques de hielo desprendidos de un fiordo groenlandés hasta plazas públicas de Copenhague, París y Londres, donde el público podía observarlos derretirse en tiempo real durante la Cumbre del Clima de París de 2015 y encuentros posteriores. El gesto —hacer físicamente presente, en el corazón de una capital europea, la velocidad del deshielo ártico— es formalmente eficaz y ha sido replicado, imitado y citado en incontables textos curatoriales. Pero la propia obra generó de inmediato la objeción que la sigue desde entonces —trasladar toneladas de hielo en barco y camión refrigerado desde el Ártico hasta Londres o París produce una huella de carbono nada desdeñable, financiada en parte por fundaciones filantrópicas cuyo capital de origen rara vez se audita públicamente. La obra no es hipócrita por accidente —es hipócrita por la estructura misma de la industria del arte contemporáneo, que solo puede montar una pieza de esta escala movilizándolo exactamente los recursos logísticos —transporte aéreo, refrigeración industrial, patrocinio corporativo— que el mensaje de la pieza pide reducir.

Un tercer caso, más reciente y deliberadamente distinto en su estrategia, desplaza el foco del objeto expuesto a la acción sobre el objeto ajeno —la serie de intervenciones de *Just Stop Oil* y colectivos afines sobre obras maestras en museos europeos entre 2022 y 2023, entre ellas

el lanzamiento de sopa de tomate sobre *Los girasoles* de Van Gogh en la National Gallery de Londres, protegido por cristal y sin daño material. La acción no critica la obra ni a su autor —usa el valor simbólico acumulado de un ícono cultural como plataforma de visibilidad mediática garantizada, apostando a que la indignación pública por el gesto generará más cobertura sobre la crisis climática que cualquier comunicado. El resultado fue ambivalente incluso entre simpatizantes de la causa —la cobertura mediática, efectivamente masiva, se centró abrumadoramente en el escándalo del gesto y solo marginalmente en su motivación, lo cual sugiere que el vehículo elegido —el ícono artístico ajeno, no la propia obra del artista— puede devorar el mensaje que pretendía transportar.

Un cuarto caso, de naturaleza distinta a los tres anteriores, conecta este recorrido con América Latina y con un modelo de financiación que no procede del capital extractivo sino del propio Estado. El Pabellón de Brasil en la 60ª Bienal de Venecia, en 2024, rebautizado Pabellón *Hãhãwpuá* para la ocasión, presentó *Ka'a Pûera: we are walking birds*, curada por Arissana Pataxó, Denilson Baniwa y Gustavo Caboco Wapichana, con la artista tupinambá Glicéria Tupinambá como figura central. La muestra, financiada por la Fundación Bienal de São Paulo junto a los ministerios brasileños de Cultura y Relaciones Exteriores, abordaba la lucha territorial indígena y su vínculo con las emergencias climáticas mediante mantos ceremoniales,



Liberate Tate, Human Cost, 2011, performance

memoria del bosque y estrategias de resurgimiento tupinambá. El caso plantea una variante del riesgo de cooptación distinta a la de Tate —no hay aquí capital fósil de por medio, pero sí un Estado que puede capitalizar reputacionalmente, en el escenario internacional más visible del arte contemporáneo, una narrativa de liderazgo ambiental y reparación indígena que no necesariamente se corresponde, en la misma proporción, con la política ambiental efectiva dentro de sus propias fronteras. La pregunta no es si la obra de Glicéria Tupinambá es genuina —lo es, y de una fuerza formal notable—, sino si la institución que la enmarca puede usar esa genuinidad como coartada de una virtud que no le corresponde en su totalidad.

Un marco para pensar la financiación

El historiador del arte T. J. Demos ha argumentado, en su trabajo sobre arte y Antropoceno, que buena parte de la producción artística contemporánea sobre crisis climática circula precisamente por los circuitos —bienales, ferias, museos con ala corporativa— financiados por el mismo capital extractivo que la obra denuncia, y que esta circulación tiende a producir lo que llama una forma de ecología espectacularizada —imágenes de catástrofe consumidas estéticamente sin que su consumo active ninguna consecuencia sobre las estructuras económicas responsables. Es una lectura interpretativa y no un consenso cerrado, pero ofrece un



Reloj de hielo instalado frente al Palacio Panthéon en París

vocabulario más preciso que el habitual «concienciación» para nombrar el problema —no es que estas obras fracasen en informar, es que la infraestructura que las hace posibles necesita, para sostenerse, seguir operando exactamente como opera el capital que critican.

Naomi Klein planteó, en su ensayo sobre capitalismo y cambio climático, un argumento contiguo que conviene traer aquí sin forzarlo —sostiene que la crisis climática no es un problema técnico que el mercado pueda resolver con los mismos incentivos que la produjeron, porque exige justamente lo que el crecimiento indefinido no puede ofrecer sin contradecirse. Trasladado al terreno del arte, el argumento sugiere que ningun-

na obra financiada dentro del circuito ordinario de bienales y patrocinios — que depende, estructuralmente, de ese mismo crecimiento indefinido— puede resolver por sí sola la contradicción que señala, por buena que sea su intención. El activismo climático más honesto, bajo esta lectura, sería el que hace visible esa contradicción en su propia producción, en lugar de ocultarla tras un discurso curatorial de sostenibilidad.

Tres riesgos que la crítica no puede ignorar

El primer riesgo es la estetización de la catástrofe, variante climática del problema que Susan Sontag señaló para

la fotografía de guerra. La imagen del oso polar sobre el témpano menguante, o el bloque de hielo derritiéndose ante una plaza europea, puede producir una satisfacción emocional —»ya me he conmovido, ya he mirado»— que sustituye cualquier presión posterior sobre quienes toman decisiones. Cuanto más bella y más viral resulta la imagen de la crisis, mayor es el riesgo de que su consumo estético agote, en quien la consume, el impulso que en teoría debería activar.

El segundo riesgo, más específico del artivismo climático que del político, es lo que cabría llamar la hipocresía estructural del vehículo —la obra que denuncia el extractivismo se produce, transporta y exhibe mediante la misma infraestructura de combustibles fósiles, vuelos privados a inauguraciones y patrocinio corporativo que denuncia. No se trata de una falla moral individual del artista, que rara vez tiene control sobre la cadena logística completa de una bienal internacional, sino de una condición estructural del sistema del arte contemporáneo a gran escala, que ninguna declaración de intenciones en el texto curatorial resuelve por sí sola.

Hay un tercer riesgo, menos discutido que los dos anteriores porque afecta a la crítica misma antes que a la obra —la tentación de conceder automáticamente rigor moral a cualquier pieza que se declare climática, sin someterla al mismo examen formal que se aplicaría a una naturaleza muerta o a una instalación sin agenda ambiental explícita. Una obra puede fra-

casar como forma —por composición débil, por literalidad excesiva, por apelar a símbolos ya agotados como el oso polar o el iceberg— y seguir recibiendo trato favorable en la reseña especializada por la nobleza de su causa. Este sesgo no beneficia a la lucha climática —la vacía de exigencia, y termina produciendo un género de arte de urgencia que se permite menos rigor formal que cualquier otro, precisamente cuando la gravedad del tema debería exigir más, no menos.

El caso Liberate Tate

Entre 1990 y 2016, BP patrocinó las Tate Galleries de Londres durante veintiséis años consecutivos, una de las relaciones de patrocinio cultural más prolongadas de la museística británica. En 2010, un colectivo de artistas y activistas conocido como Liberate Tate comenzó una campaña de seis años de intervenciones no autorizadas dentro de las propias salas de Tate Modern y Tate Britain, exigiendo el fin de ese patrocinio.

Las acciones combinaron precisión performática y contundencia simbólica. En *License to Spill* (2010), miembros del colectivo derramaron aceite y plumas en la fiesta de verano de Tate que celebraba veinte años de apoyo de BP. En *Human Cost* (2011), realizada en el aniversario del vertido de Deepwater Horizon, un hombre desnudo permaneció ochenta y siete minutos en el suelo de Tate Britain mientras le vertían una sustancia oleosa encima —un minuto



Just Stop Oil protesters with tomato soup in front of Vincent van Gogh's *Sunflowers* at the National Gallery in London

por cada día que duró el derrame—. En *Parts Per Million* (2013), cincuenta figuras vestidas de negro recorrieron las salas de Tate Britain recitando en voz alta el aumento histórico de dióxido de carbono en la atmósfera, sala por sala, siguiendo el nuevo recorrido cronológico de la colección permanente. En *TimePiece* (2015), setenta y cinco activistas ocuparon durante veinticinco horas seguidas el suelo del Turbine Hall de Tate Modern, cubriendo la rampa con textos escritos a carboncillo sobre arte, activismo y combustibles fósiles.

En 2016, Tate anunció el fin de su relación de patrocinio con BP. La institución

atribuyó oficialmente la decisión a «circunstancias comerciales difíciles» derivadas de la caída del precio del petróleo, no a la campaña de seis años que la había precedido. Aquí aparece, con una nitidez que el caso cubano no ofrecía en el mismo grado, la operación de absorción narrativa —incluso cuando el activismo consigue exactamente lo que exigía, la institución que cede conserva para sí el relato causal de la decisión, negando implícitamente que la presión artística haya tenido efecto alguno. *Liberate Tate* ganó su campaña y, al mismo tiempo, no se le permitió ganarla —Tate aceptó el resultado sin aceptar la narrativa que lo explicaba.

Conviene no simplificar tampoco este desenlace en la dirección contraria, atribuyendo a Liberate Tate una victoria total y sin matices. Es probable —aunque no verificable con la misma certeza que las fechas y los hechos anteriores— que la caída del precio del petróleo en 2014 y 2015 haya sido un factor real en la decisión de BP de reducir su cartera global de patrocinios culturales, no solo una coartada inventada para la ocasión. Las dos explicaciones no son mutuamente excluyentes —es razonable pensar que la presión activista hizo políticamente más costoso para BP renovar el acuerdo justo en el momento en que también se había vuelto menos prioritario en términos de presupuesto corporativo, y que ambos factores confluyeron en la misma decisión sin que ninguna de las dos partes tenga interés en reconocer el peso exacto del otro.

Cierre sin resolución

Este desenlace permite trazar, con el caso cubano del ensayo anterior, un contraste más revelador que cualquier semejanza superficial entre ambos activismos. El Estado cubano neutraliza la fricción expulsando físicamente al cuerpo que la produce —el artista desaparece del territorio donde su reclamo tenía sentido. La institución cultural británica neutraliza la fricción de un modo más sutil y, en cierto sentido, más eficaz —no expulsa a nadie, concede la demanda material y al mismo tiempo se apropia de la autoría de la decisión, dejando al colectivo activista sin el relato de victoria que habría

consolidado su legitimidad futura. Una desplaza el cuerpo. La otra desplaza la historia. En ambos casos, lo que el poder no puede permitirse es reconocer públicamente que un gesto artístico lo obligó a moverse —y esa negativa, más que la censura o el patrocinio en sí mismos, es quizás el verdadero objeto que este par de ensayos ha querido poner sobre la mesa, sin cerrarlo.

Leídos juntos, el activismo político y el activismo climático dibujan dos variantes de una misma pregunta sobre el límite de lo que el arte puede hacer contra un poder que no necesita convencerse de nada para seguir operando. El primero mide ese límite en años de prisión y en cuerpos exiliados. El segundo lo mide en comunicados de prensa que reescriben la causa de una decisión ya tomada. Ninguno de los dos desenlaces debería leerse como fracaso del activismo —ambos artistas y colectivos consiguieron, con medios muy distintos, alterar de forma verificable el curso de los acontecimientos que impugnaban. Pero ambos casos obligan a sostener, contra la tentación de la épica fácil, que ganar la fricción y ganar el relato de esa fricción son dos batallas distintas, y que el poder —estatal o institucional— reserva casi siempre para sí la segunda, incluso cuando pierde la primera.

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

MITOLOGÍA DE MARTÍ



EXODUS

EXODUS

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

MITOLOGÍA DE MARTÍ

EXODUS

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

MITOLOGÍA DE MARTÍ

EXODUS

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

MITOLOGÍA DE MARTÍ

EXODUS

ALFONSO HERNÁNDEZ CATÁ

MITOLOGÍA DE MARTÍ

El cuerpo como la única prueba que queda

Artivismo feminista y corporal, de lo universal al caso guatemalteco

Una distinción necesaria

El arte que representa cuerpos de mujeres —desde la pintura académica hasta la fotografía documental sobre violencia de género— denuncia o interpreta una condición desde una distancia formal que protege al menos el cuerpo del propio artista. El artivismo feminista y corporal hace algo distinto —convierte el propio cuerpo en instrumento directo de confrontación, aceptando como condición constitutiva un riesgo que la obra no puede controlar del todo, físico, legal o reputacional. No representa la vulnerabilidad, la produce en tiempo real ante testigos, y exige ser juzgada tanto por su resolución formal como por lo que efectivamente le costó a quien la ejecutó.

Esta distinción hereda la misma exigencia doble que el artivismo político y el climático, pero con un matiz que le es propio —aquí el adversario no es siempre un Estado ni una corporación identificable, sino con frecuencia una norma social difusa sobre lo que un cuerpo de mujer puede mostrar, decir

o arriesgar en público. Esa difusión del adversario no vuelve menor el riesgo. Lo vuelve más difícil de nombrar, y por eso más fácil de trivializar o de convertir en espectáculo antes de que se reconozca como crítica.

Hay además una asimetría temporal que distingue a este artivismo de los dos anteriores. El artivismo político cubano de este ensayo se resuelve, para bien o para mal, en años, no en décadas —un decreto, una detención, una condena, una liberación. El artivismo feminista y corporal opera con otra escala de tiempo, porque el juicio que enfrenta no es el de un tribunal ni el de una junta de patrocinio, sino el de una sensibilidad cultural que cambia mucho más lentamente. Una obra puede ser considerada obscena, ridícula o menor durante cuarenta años y canonizada como fundacional en el año cuarenta y uno, sin que haya mediado ningún cambio en la obra misma —solo un cambio, mucho más lento, en quién está dispuesto a mirarla sin escandalizarse.



Interior Scroll (1975). Carolee Schneemann

Un patrón estructural, tres casos

Carolee Schneemann ofrece el caso fundacional de la absorción por canonización tardía. En agosto de 1975, en East Hampton, realizó *Interior Scroll*, una performance en la que, tras cubrir su cuerpo desnudo de barro, extrajo lentamente de su vagina un rollo de papel y leyó en voz alta un texto que respondía a la crítica de un artista que había descalificado su obra por «desordenada» y «femenina». La pieza escandalizó al circuito artístico de la época y tardó décadas en entrar en cualquier discurso institucional serio. En 2017, dos años antes de su muerte, Schneemann recibió el León de Oro a la trayectoria en la Bienal de Venecia —el mismo premio, en su categoría de artista joven, que recibiría después la artista guatemalteca con la que cierra este ensayo—. La distancia entre 1975 y 2017 no mide un cambio de opinión sobre la obra. Mide cuánto tiempo necesita una institución para poder digerir sin riesgo un gesto que en su momento fue, literalmente, indigerible.

Marina Abramović ilustra el mismo mecanismo con una cronología más comprimida. En *Rhythm 0* (1974, Nápoles), permaneció inmóvil durante seis horas junto a una mesa con setenta y dos objetos —entre ellos una rosa, una pluma, unas tijeras y una pistola cargada— con instrucciones explícitas de que el público podía usarlos sobre su cuerpo como quisiera. La pieza terminó con la artista con la ropa cortada y heridas superficiales, y con un espectador que

le colocó la pistola cargada en la mano contra su propia sien antes de que otros asistentes intervinieran. Treinta y seis años después, el MoMA organizó una retrospectiva de Abramović —*The Artist Is Present* (2010)— que la consagró como una de las figuras más taquilleras del arte contemporáneo global, con colas de varias horas y una cobertura mediática comparable a la de una estrella de cine. La vulnerabilidad extrema de 1974 y el estrellato institucional de 2010 son, estructuralmente, la misma trayectoria que la de Schneemann, comprimida en una sola vida.

Un tercer caso, deliberadamente menos reproducido que los dos anteriores, mantiene mejor la carga original de fricción. En *Tap and Touch Cinema* (1968), la artista austriaca VALIE EXPORT recorrió las calles de varias ciudades europeas con una caja de cartón cubierta por una cortina sujeta al pecho desnudo, invitando a transeúntes a introducir las manos y tocarla durante un tiempo limitado, en plena calle, sin mediación de museo ni de escenario. A diferencia de Schneemann y Abramović, EXPORT no ha sido objeto de una retrospectiva equivalente que neutralice la incomodidad original de la pieza —sigue siendo, más de medio siglo después, una obra que resulta difícil de exhibir sin generar la misma pregunta que generó en la calle en 1968 sobre quién tiene derecho a mirar y a tocar un cuerpo expuesto en público.



Rhythm 0 (1974). Marina Abramović

Un puente hacia Cuba

Ana Mendieta conecta este recorrido con el ensayo político que abre esta serie, y no por casualidad temática. Nacida en La Habana en 1948, salió de Cuba en 1961 dentro del Programa Peter Pan, y desarrolló en Estados Unidos e Iberoamérica su serie *Siluetas*, en la que imprimía la silueta de su propio cuerpo sobre tierra, barro, hierba o ceniza, para después dejar que el paisaje la absorbiera o la borrara. La obra trabajaba precisamente con la desaparición del cuerpo como forma, no como accidente.

El 8 de septiembre de 1985 Mendieta murió al caer desde la ventana del piso treinta y cuatro del apartamento de Manhattan que compartía con su

esposo, el escultor minimalista Carl Andre, tras una discusión que un portero del edificio describió haber escuchado, incluyendo gritos de la artista pidiendo auxilio. Andre fue procesado por asesinato en segundo grado y, tras un juicio sin jurado que se extendió tres años, fue absuelto en 1988 por falta de pruebas. El caso nunca se cerró en el terreno simbólico —el mundo del arte feminista consideró el veredicto un escándalo, y colectivos activistas siguieron protestando frente a exposiciones de Andre décadas después, incluida una intervención en 2016 cuestionando la exhibición de su obra en la Tate Modern de Londres, la misma institución que aparece en el ensayo climático de esta serie.



Bird Transformation (1972). Ana Mendieta

Lo que este caso añade al patrón ya descrito es su versión más extrema y más literal —no hay aquí absorción institucional que neutralice una obra incómoda con el tiempo, sino la desaparición física de la artista misma, seguida de una instalación del mercado que durante años continuó exhibiendo con normalidad la obra del hombre acusado de matarla, mientras la reivindicación de Mendieta avanzaba por un camino paralelo y mucho más lento hacia el reconocimiento canónico que hoy tiene. Cuerpo y relato se disputan aquí de un modo que ningún otro caso de este ensayo permite ver con la misma crudeza.

Un marco para pensar el cuerpo expuesto

La historiadora del arte Amelia Jones, en su estudio sobre body art, sostiene que la performance feminista no se limita a mostrar el cuerpo de la artista como tema, sino que desestabiliza la posición supuestamente neutral y descarnada de quien mira, obligándola a reconocerse como sujeto también corporal e implicado en la escena. Bajo esta lectura, el escándalo que rodeó a Schneemann o a EXPORT en su momento no era una reacción moral externa a la obra sino parte de su mecanismo —la pieza fun-

ciona precisamente porque no permite al espectador la distancia segura que el arte convencional garantiza. La teórica Peggy Phelan añade un matiz que resulta decisivo para entender por qué estas obras terminan, tarde o temprano, absorbidas por el mercado que en su origen las rechazó —sostiene que la performance existe plenamente solo en el instante de su desaparición, y que cualquier intento de conservarla mediante fotografía, vídeo o relato produce necesariamente un objeto distinto, ya negociable, ya vendible, que sustituye al acontecimiento irrepetible. Es ese objeto sustituto —la fotografía de *Interior Scroll*, el vídeo de *Rhythm 0*— lo que el museo termina coleccionando y subastando, no la vulnerabilidad real que ya ocurrió y ya no puede comprarse ni venderse. La institución no absorbe el riesgo. Absorbe su documento.

Tres riesgos que la crítica no puede ignorar

El primer riesgo es la erotización involuntaria —una obra que expone el cuerpo desnudo de una mujer con intención crítica puede ser consumida, pese a esa intención, en un registro puramente voyeurista, sobre todo cuando circula fuera de su contexto original en reproducciones fotográficas descontextualizadas. Señalar este riesgo no es censurar el desnudo como estrategia legítima, es reconocer que la obra no controla del todo el uso que se hace de su propia imagen una vez

que sale del instante irrepetible que Phelan describe.

El segundo riesgo, ya mencionado en el ensayo político de esta serie pero con un matiz de género específico, es el mito de la mártir —cuando la violencia sufrida por la artista, real o alegada, se vuelve más visible que su obra, la crítica corre el riesgo de convertir el análisis formal en duelo, y de leer cualquier pieza posterior de la misma autora exclusivamente a través de esa violencia. El caso Mendieta es el ejemplo más claro de esta tensión —su obra merece una lectura formal propia, centrada en la relación entre cuerpo, tierra y desaparición, que no debería quedar permanentemente subordinada, aunque sea comprensible que así ocurra, al relato de su muerte.

Hay un tercer riesgo, específico de las artistas latinoamericanas dentro de este campo, que conviene nombrar antes de llegar al caso final —la exotización étnica, que lee el cuerpo de una artista guatemalteca o cubana no como sujeto formal en control de su propia obra sino como testimonio antropológico de una violencia regional que el espectador del norte global consume con la misma distancia segura que Amelia Jones denuncia para el arte convencional. Bajo esta mirada, el mérito formal de la pieza queda subordinado al valor documental que se le atribuye sobre «la violencia en Latinoamérica», como si la región entera funcionara como material en bruto para la sensibilidad curatorial de otro lugar.

El caso de Regina José Galindo

Regina José Galindo, nacida en Ciudad de Guatemala en 1974, presentó en la 51ª Bienal de Venecia, en 2005, un conjunto de piezas que le valieron el León de Oro a la mejor artista joven —los vídeos *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), donde caminó descalza desde la morgue hasta el Congreso guatemalteco dejando huellas de sangre en protesta por la candidatura presidencial del general Efraín Ríos Montt, e *Himenoplastia* (2004), documentación de su propia cirugía de reconstrucción himenal como denuncia del valor social atribuido a la virginidad—, junto a la performance sonora (279) *Golpes*, realizada en la propia Bienal, en la que permaneció encerrada en un cubículo golpeándose a sí misma una vez por cada una de las doscientas setenta y nueve mujeres asesinadas en Guatemala hasta esa fecha del año, con el sonido de cada golpe amplificado hacia el exterior para una audiencia que no podía verla.

Galindo respondió a la propia lógica de absorción que este ensayo describe con un gesto de una lucidez poco frecuente —vendió el trofeo del León de Oro al artista Santiago Sierra, quien a su vez lo revendió a una galería comercial, y en 2011 la propia Galindo expuso una réplica del premio en el Pabellón Latinoamericano de la Bienal de Venecia, convirtiendo el objeto mismo del reconocimiento institucional en materia de una nueva obra sobre las estructuras de poder y mercado que rigen el arte

producido desde el llamado tercer mundo. Pocas veces un artista ha hecho tan explícito, dentro de su propia obra, el mecanismo de cooptación que la crítica suele tener que reconstruir desde fuera.

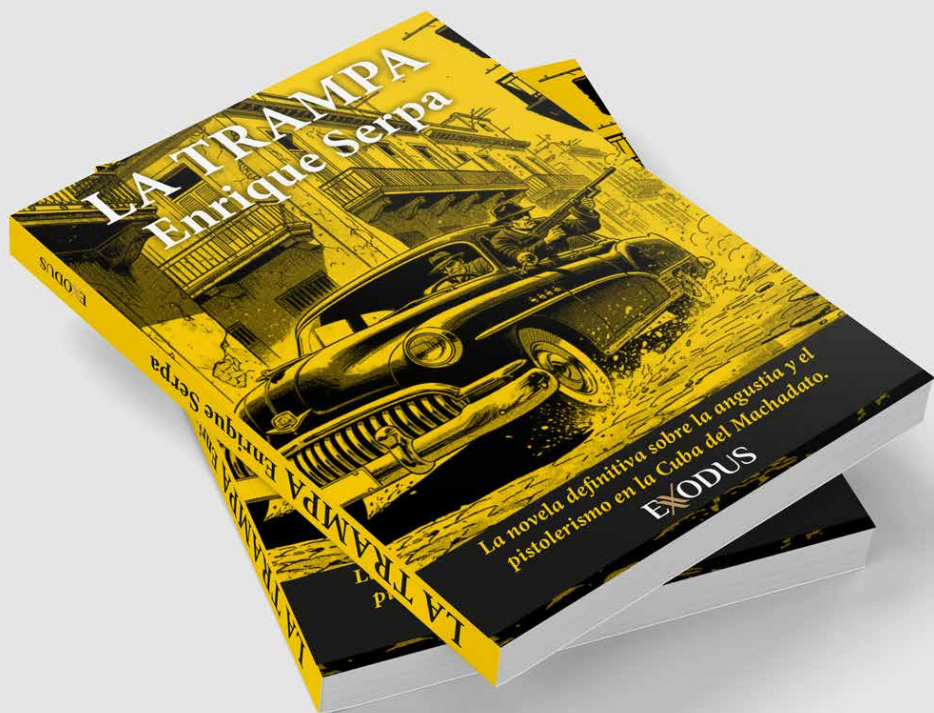
El caso plantea una variante adicional del riesgo de absorción ya descrito en los dos ensayos anteriores de esta serie —aquí no hay expulsión física del cuerpo, como en Cuba, ni apropiación del relato causal de una decisión, como en Tate. Hay conversión directa de una estadística de feminicidio en capital simbólico de prestigio internacional, sin que el reconocimiento obtenido por la obra —el León de Oro, la circulación en bienales, la atención curatorial global— se traduzca de forma verificable en una reducción de la violencia que la obra denuncia. La institución no silencia la denuncia ni se apropia de su causa. La convierte en la moneda de su propio prestigio, y ese prestigio no exige, para sostenerse, que el problema denunciado desaparezca.

Cierre sin resolución

Los ensayos de esta serie describen, con materiales muy distintos, la misma operación bajo tres disfraces —el Estado cubano neutraliza el activismo político expulsando el cuerpo del territorio donde su reclamo tenía sentido. La institución cultural británica neutraliza el activismo climático apropiándose del relato causal de su propia rendición. El sistema internacional del arte neutra-

liza el activismo feminista y corporal convirtiendo la vulnerabilidad real, e incluso la muerte real, en documento coleccionable y en prestigio de bienal, sin que ninguna de esas conversiones exija resolver la violencia original que las hizo posibles. Desplazar el cuerpo, desplazar el relato o desplazar el sentido de la herida son, en el fondo, la misma respuesta del poder ante un gesto que lo obligó a moverse —y en los tres casos esa respuesta consigue lo que más necesita, que el movimiento no se registre nunca como derrota.

Queda, aun así, una diferencia entre los tres casos que vale la pena no perder de vista antes de cerrar la serie —la absorción del artista cubano y la absorción de Liberate Tate son, al menos, reversibles en principio, porque el cuerpo exiliado puede seguir hablando desde otro territorio y el colectivo activista puede seguir organizándose pese a que el museo le niegue el relato de la victoria. La absorción del cuerpo muerto de Ana Mendieta no admite esa reversibilidad. Es, de las tres, la única forma de neutralización que ningún desenlace futuro puede deshacer, y quizás por eso el mundo del arte sigue, cuatro décadas después, incapaz de cerrar el expediente con la misma tranquilidad con la que exhibe la obra de quien fue juzgado, y absuelto, por su muerte.



OKAKURA KAKUZŌ
el libro del té

EXODUS

Un país que se cree nórdico

Artivismo decolonial e indígena

Una distinción necesaria

El arte que representa la historia colonial —desde la pintura de tema histórico hasta el documental sobre pueblos originarios— interpreta un despojo desde una posición que puede ser crítica sin dejar de ser externa a él. El artivismo decolonial e indígena hace algo distinto —no describe el despojo territorial o simbólico, actúa directamente sobre el objeto, el monumento o el espacio que lo sostiene, reclamando soberanía sobre la tierra, la memoria o la propia representación como gesto artístico en sí mismo. Derribar una estatua, marcar una frontera con globos, o llenar una sala con miles de apellidos de un pueblo que el Estado prefiere tratar como folclore no son actos que ilustren una idea sobre la colonización. Son actos que disputan, en el presente, quién tiene autoridad sobre un territorio o un relato.

Esta distinción comparte con los tres artivismos ya analizados en esta serie la misma exigencia doble —la obra debe sostenerse formalmente y, además, ren-

dir cuentas de su eficacia real sobre el conflicto que interviene. Pero introduce una complicación que ninguno de los casos anteriores planteaba con la misma nitidez —el adversario aquí no es solo un Estado, un patrocinador o una norma social, sino con frecuencia la propia comunidad en cuyo nombre se produce la obra, que puede no haber sido consultada, no sentirse representada, o directamente rechazar el gesto que un artista o una institución realizan supuestamente en su defensa.

Hay además una escala temporal propia de este artivismo que conviene distinguir de las tres anteriores. El artivismo político cubano se mide en años de una condena o de un decreto. El artivismo feminista y corporal se mide en décadas de canonización tardía. El artivismo decolonial se mide, con frecuencia, en siglos —la desposesión territorial que denuncia no tiene una fecha de inicio reciente ni un decreto identificable que revertir, sino un proceso que comenzó con la conquista y que ninguna independencia política posterior interrumpió del todo. Esto explica por qué sus gestos

suelen ser más literales y más directos que los del resto —cuando el agravio no tiene origen puntual, el reclamo tampoco puede limitarse a pedir que algo vuelva a como estaba antes.

Un patrón estructural, tres casos

Rebecca Belmore, artista anishinaabe canadiense, presentó en 1991 *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother*, un megáfono de madera de dimensiones monumentales que recorrió distintas comunidades indígenas de Canadá invitando a sus habitantes a hablarle directamente a la tierra, en el contexto inmediatamente posterior a la crisis de Oka, el enfrentamiento armado entre la comunidad mohawk de Kanesatake y el gobierno canadiense por la expansión de un campo de golf sobre un cementerio ancestral. La obra no representaba la relación entre pueblos originarios y territorio. La habilitaba literalmente, prestando un instrumento físico para que esa relación se pronunciara en voz alta ante quien quisiera escuchar.

Postcommodity, colectivo indígena formado por artistas de ascendencia tohono o'odham, diné y mestiza, instaló en 2015 *Repellent Fence*, una hilera de veintiséis globos gigantes de vinilo que cruzaba, sobre las ciudades de Douglas (Arizona) y Agua Prieta (Sonora), la línea de la frontera entre Estados Unidos y México durante cuatro días. El diseño de los globos citaba un motivo visual indígena tradicionalmente usado para ahuyentar insectos, aplicado aquí a una frontera que, para los pueblos originarios de la región, es una imposición mucho más reciente que su propia presencia en ese territorio. La obra no denunciaba la frontera desde fuera. La sobrevolaba literalmente, marcando con un símbolo propio un espacio que el Estado había dividido en dos naciones sin consultar a quienes lo habitaban antes de que existiera ninguna de las dos.

El derribo de la estatua del comerciante de esclavos Edward Colston en Bristol, el 7 de junio de 2020, durante las protestas globales tras el asesinato de George Floyd, ofrece la variante más



Rebecca Belmore, *Fringe*, 2008. Cibachrome transparency in fluorescent lightbox, 81.5 x 244.8 x 16.7 cm. National Gallery of Canada

directamente destructiva de este patrón, y también la que mejor ilustra su absorción institucional posterior. Manifestantes arrancaron el bronce de su pedestal, donde había permanecido ciento veinticinco años, y lo arrojaron al puerto de la ciudad. Cuatro personas, conocidas después como los Colston Four, fueron procesadas por daños criminales y absueltas por un jurado en enero de 2022, en un veredicto que reconoció implícitamente la legitimidad del gesto. Meses antes del juicio, el ayuntamiento de Bristol ya había rescatado la estatua del agua y la había exhibido, tumbada y todavía cubierta de pintura de las protestas, en el museo M Shed de la ciudad —el monumento derribado se convirtió, sin restaurarse, en pieza de museo sobre su propio derribo.

Cuba y la retórica decolonial

La Revolución cubana ofrece un matiz que ningún caso anterior de esta serie permite ver con la misma claridad, y que conecta directamente con el ensayo político que abre este conjunto. El propio Estado cubano se ha definido desde 1959 en términos explícitamente decoloniales y antiimperialistas —la Casa de las Américas, fundada en 1959, y la Conferencia Tricontinental de La Habana de 1966 construyeron un relato de Cuba como vanguardia de la liberación del llamado Tercer Mundo frente al colonialismo europeo y el imperialismo estadounidense. Bajo ese relato fundacional, el propio aparato cultural cubano que reprimió a Heberto Padilla en 1971 y que persigue hoy al Movimiento San Isidro se pre-



Postcommodity, *Do You Remember When?* (2009)

senta, hacia fuera, como el Estado más decolonial de América Latina.

Esta paradoja no invalida el contenido antiimperialista del relato cubano, que tiene fundamento histórico real, pero sí complica cualquier idea de que el discurso decolonial garantiza por sí mismo un compromiso genuino con la libertad de quienes lo enuncian. Un Estado puede reclamar legitimidad decolonial hacia el exterior mientras reproduce, hacia el interior, exactamente el mismo mecanismo de control sobre la expresión artística que critica en sus antiguos colonizadores. El artivismo decolonial, cuando lo practica un Estado en lugar de un artista o una comunidad, corre el riesgo de convertirse en la coartada retórica de la represión, no en su antídoto.

Un marco para pensar la soberanía

El sociólogo peruano Aníbal Quijano acuñó la noción de colonialidad del poder para describir cómo las jerarquías raciales y culturales impuestas durante la colonización sobreviven, con nuevas formas, mucho después de la independencia política de los países latinoamericanos —el Estado-nación puede liberarse de la metrópoli y seguir reproduciendo, en sus propias instituciones, la misma estructura de valoración que subordina lo indígena a lo europeo. Bajo esta lectura, el artivismo decolonial no busca corregir un episodio cerrado del pasado sino intervenir sobre una estructura de

poder que sigue activa en el presente, razón por la cual sus gestos —derribar, marcar, ocupar— suelen ser directos y no solo representativos. No hay, en este marco, un momento posterior a la colonia en el que el problema quede simplemente resuelto por el paso del tiempo.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui añade una advertencia que resulta pertinente para el caso con el que cierra este ensayo —ha criticado con dureza lo que llama el multiculturalismo de escaparate, la tendencia de Estados y mercados culturales a exhibir símbolos indígenas como prueba de diversidad sin que esa exhibición modifique en absoluto las relaciones de poder que subordinan a los pueblos originarios en el terreno económico y territorial. Bajo esta lectura, una instalación puede ser formalmente admirable y funcionar, al mismo tiempo, como la forma más sofisticada de ese escaparate —cuanto más bella la vitrina, menos urgente parece, para quien la contempla desde fuera, preguntar qué ocurre puertas afuera del museo.

Tres riesgos que la crítica no puede ignorar

El primer riesgo es la instrumentalización estatal —un gobierno puede patrocinar y exhibir con orgullo internacional una obra de temática indígena mientras mantiene, en el mismo momento y sobre el mismo pueblo representado,



Bernardo Oyarzún, *Werken* (instalación)

políticas de criminalización, militarización o abandono territorial que la obra no menciona ni podría resolver. La prestigiosa acogida internacional de la pieza no exige, para sostenerse, que la situación real de la comunidad mejore en absoluto.

El segundo riesgo es la pregunta, casi siempre incómoda, de la representación —quién tiene autoridad para hablar en nombre de un pueblo ante una audiencia internacional, especialmente cuando el artista elegido por un Estado o una institución no ha sido designado por la propia comunidad, y puede incluso, con toda honestidad, no sentirse en condiciones de representarla. Este riesgo no invalida la obra que resulta del proceso, pero exige que la crítica no

confunda el patrocinio institucional de un tema indígena con el consentimiento o el beneficio directo del pueblo al que ese tema pertenece.

Hay un tercer riesgo, contiguo al anterior, que consiste en la estetización decorativa de la forma indígena vaciada de su reclamo territorial —un motivo visual, un patrón textil o una máscara ceremonial pueden circular internacionalmente como lenguaje formal atractivo, citado y admirado por su factura, sin que su circulación exija en ningún momento abordar la pregunta de a quién pertenece la tierra de la que ese lenguaje surgió. La forma sobrevive al despojo y termina, en el peor de los casos, decorando la sala donde se decide no hablar de él.

El caso de Bernardo Oyarzún

Bernardo Oyarzún, artista chileno de ascendencia mapuche, representó a Chile en la 57ª Bienal de Venecia de 2017 con *Werken* —palabra que en mapudungún designa al mensajero de una comunidad—, una instalación de más de mil kollong, máscaras de madera de uso ceremonial talladas a mano por unos cuarenta artesanos mapuche del sur de Chile, dispuestas en el centro de una sala en penumbra y rodeadas por letreros led que hacían circular los 6906 apellidos mapuche existentes, tanto de personas vivas como de líneas familiares ya extinguidas. El proyecto fue seleccionado mediante un concurso del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, con curaduría del paraguayo Ticio Escobar, y obtuvo una acogida internacional notable, incluida una portada del *Corriere della Sera* durante la apertura de la Bienal.

La obra se produjo en el contexto del llamado conflicto mapuche en la región de La Araucanía, donde el Estado chileno mantiene desde hace décadas una presencia policial y militar considerada por organismos internacionales de derechos humanos como desproporcionada frente a las comunidades que reclaman restitución de tierras ancestrales, y donde dirigentes mapuche han sido procesados bajo legislación antiterrorista heredada de la dictadura. Mientras *Werken* circulaba por Venecia como imagen de un pueblo, en palabras del propio artista, absolutamente vivo, la disputa territorial que da origen a esa

vitalidad reivindicativa seguía sin resolverse a miles de kilómetros de distancia, en los mismos términos de fondo que antes de la Bienal.

El propio Oyarzún ha señalado en entrevistas que no se siente un representante de lo mapuche, y que consideraría pretencioso presentarse como tal, pese a ser el artista elegido por el Estado chileno para encarnar internacionalmente lo que el concurso oficial denominó, sin mayor matiz, la cuestión mapuche. Esta declaración no resta mérito formal a la instalación, que logra una densidad visual y simbólica considerable, pero sí expone con una honestidad poco común la distancia entre el gesto de un Estado que decide quién habla por un pueblo ante el mundo, y la voluntad de ese pueblo, que no fue consultado sobre los términos de esa representación.

La obra viajó después de Venecia hasta la propia región de La Araucanía, donde se exhibió por primera vez ante el público mapuche al que había representado internacionalmente sin haberlo consultado antes. Esta secuencia —primero el mundo, después la comunidad de origen— invierte el orden que cabría esperar de una obra genuinamente construida desde abajo, y sintetiza mejor que cualquier argumento abstracto la naturaleza del riesgo señalado en la sección anterior. No se trata de que la comunidad rechazara la pieza cuando finalmente la vio, sino de que su opinión no fue la que decidió, en primer lugar, que esa pieza debía presentarla ante el mundo.

Los ensayos anteriores de esta serie ya mostraron tres formas distintas de esta misma operación —el cuerpo expulsado del territorio, el relato causal apropiado por la institución que cede, la vulnerabilidad convertida en documento de museo. El caso mapuche añade una cuarta variante, y quizás la más difícil de detectar precisamente porque no requiere ni represión ni negociación —el propio Estado organiza el concurso, elige al artista y financia el envío de la obra al extranjero, sin que haga falta encarcelar a nadie ni disputarle a nadie el relato de una victoria. La iniciativa nunca perteneció a la comunidad representada, así que no hay nada que arrebatarse después.

De las cuatro, esta es la neutralización más silenciosa, porque no tiene la forma reconocible de una represión ni la de una traición —tiene la forma, mucho más cómoda para quien la ejerce, de un homenaje. Y quizás por eso mismo es la que más fácilmente pasa por alto la crítica que solo mira la calidad formal de la pieza expuesta en Venecia, sin preguntarse quién decidió que esa pieza, y no otra, debía representar a un pueblo que no participó en la decisión.

EXODUS

ARTIVISMO

© Sol de Rodela Ocoso, 2026

© Ediciones Exodus, 2026

Dirección editorial y de arte: Róger Castillejo Olán

Ediciones Exodus. info@egodekaska.com

– www.egodekaska.com

Agosto de 2026

Dossier *Artivismo* está bajo una licencia **Creative Commons** Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

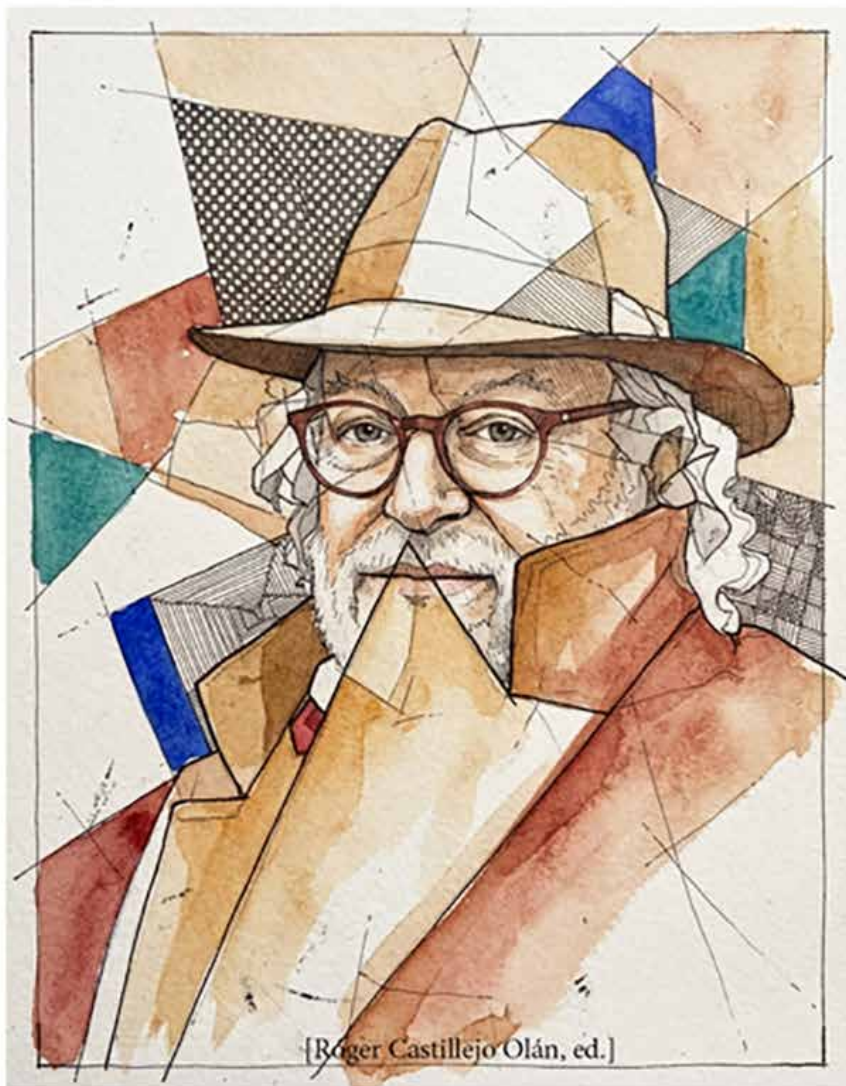
Usted es libre de compartir, copiar, redistribuir, transformar y crear a partir de este material bajo las siguientes condiciones:

Atribución: Debe otorgar el crédito correspondiente a los autores y a Ediciones Exodus, indicar si se han realizado cambios y proporcionar un enlace a la licencia.

No Comercial: No puede hacer uso del material con fines comerciales.

Compartir Igual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original.

GREGORIO VIGIL-ESCALERA
AFORISMOS SOBRE EL ARTE
Compendio del pensamiento crítico



EXODUS