



Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora

Artivism: A new educative language for transformative social action

-  Dra. Eva Aladro-Vico es Profesora Titular de Teoría de la Información en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (España) (ealadro@ucm.es) (<https://orcid.org/0000-0003-1986-8312>)
-  Dra. Dimitrina Jivkova-Semova es Profesora Contratada Doctora de Ética y Deontología Profesional e Información y Comunicación Política en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (España) (d.jivkova@ccinf.ucm.es) (<https://orcid.org/0000-0001-8355-5121>)
-  Dra. Olga Bailey es Catedrática de Periodismo en la Universidad de Nottingham-Trent (Reino Unido) (olga.bailey@ntu.ac.uk) (<https://orcid.org/0000-0002-7266-7651>)

RESUMEN

Este estudio describe los conceptos, antecedentes, lenguaje y experiencias fundamentales del artivismo, a partir de las actividades de estudio en la Universidad de Nottingham Trent y en la Universidad Complutense de Madrid, con la colaboración de otras entidades culturales como la francesa Élan Interculturel (Francia) y Artemiszio (Hungria), explorando la capacidad educativa de nuevas formas de compromiso social mediante la innovación y creación artística. El artículo acota y define el artivismo como un nuevo lenguaje que surge del desborde de la creación artística académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales. El artivismo, hibridación del arte y del activismo, tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación. El análisis recoge algunas de las principales experiencias en artivismo mediante diversas técnicas –estudio de ejemplos de artivismo mediante análisis semántico, realización de archivo de fenómenos artivistas siguiendo metodologías de paseos urbanos e investigación situacional, y estudio de la capacidad didáctica y formativa de los artivistas y sus trabajos por su facilidad para romper los muros de las aulas e invertir los roles de creador y espectador, alumno y profesor, mediante experiencias en talleres– para de esta manera reflexionar finalmente sobre la utilidad del artivismo como nuevo lenguaje social y como herramienta educativa, capaz de romper los roles tradicionales de la comunicación social.

ABSTRACT

This study describes the concepts, historical precedents, language and fundamental experiences of artivism. It shows the research activities from two main universities (Complutense de Madrid in Spain and Nottingham Trent in UK) as well as other cultural institutions (Élan Interculturel from France and Artemiszio from Hungary), which have explored the educational potential of artivism as a new way of achieving social engagement using innovation and artistic creation. The paper defines precisely artivism as a new language which appears outside the museums and art academies, moving towards urban and social spaces. Artivism is a hybrid form of art and activism which has a semantic mechanism to use art as a means towards change and social transformation. The analysis collects some central experiences of the artist phenomenon and applies semantic analysis, archiving artist experiences, and using urban walks and situational research, analyses the educational and formative potential of artists and their ability to break the classroom walls, and to remove the traditional roles of creator and receptor, student and professor, through workshop experiences. Finally, it reflects upon the usefulness of artivism as a new social language and an educational tool that breaks the traditional roles of social communication.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

Artivismo, innovación, cambio social, educomunicación, revolución, integración, arte, lenguaje.
Artivism, innovation, social change, educommunication, revolution, integration, arts, language.



1. Artivismo. Bases conceptuales

El artivismo (arte y activismo unidos) surge espontáneamente en el albor del siglo XXI como un lenguaje global. Es heredero del arte urbano, del situacionismo y del arte del graffiti, provenientes del siglo XX (Ardenne, 2008; Andreotti & Costa, 1996; Abarca, 2017; Szmulewicz, 2012). Con el nuevo siglo, una explosión comunicativa desborda los medios tecnológicos hacia los espacios urbanos. Las ciudades se pueblan de espacios reconquistados para la expresión. Los géneros, los modos expresivos, las herramientas de comunicación, que una transcodificación masiva (Manovich, 2005) ha fundido en un nuevo espacio común, ponen la base para la experimentación y transformación de los modos de comunicar.

El artivismo se basa en la recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social (Expósito, 2013). Como recoge Abarca (2016), tiene unos rasgos específicos que lo hacen eminentemente efímero y práctico: en él existe un permanente equilibrio buscado entre visibilidad, durabilidad y riesgo. Como dice este experto, «trabajar con un contexto concreto implica jugar con los significados y connotaciones de los objetos que lo componen. Como ocurre con cualquier otra forma de arte público, el resultado final de una obra de arte urbano es siempre la suma de los significados propuestos por el artista y los de los elementos que estaban en el lugar». Si el arte cumplió en su momento funciones normales de transmisión de modos de hacer las cosas, de representar el espacio humano, de anclar en percepciones profundas el dinamismo social y cultural (Coomaraswamy, 1996; Campbell, 1992; Maslow, 1988), el artivismo viene a refrescar aquella antigua capacidad, combatiendo la evolución mercantilista y elitista de la actividad artística.

Aplicando metodologías de paseos urbanos y análisis en situación (Clarck & Emmel, 2008; Pink, 2007) en nuestras ciudades hallamos un arte anónimo, efímero, colectivo, dinámico, que invade espacios y esferas de actividad tradicionalmente reservadas a la omisión expresiva (espacios urbanos, medios y lugares de transición y transporte, no lugares o lugares que han perdido su sentido (Augé, 2009) y contenedores vacíos y momentos o tiempos que han perdido su función (Sánchez-Ferlosio, 2000), para convertir a todos ellos en la voz de una sociedad nueva, joven y creativa.

En palabras de Lippard (1984), el artivismo no es un arte «oposicional» (no trata de criticar u oponerse sistemáticamente a nada), sino que trabaja con imágenes alternativas, metáforas, ironía, humor (Fernandez-De-Rota, 2013), provocación o compasión para generar un proceso informativo. Es tanto un arte «hacia fuera» como «hacia dentro», según Lippard. Lo que lo distingue del simple arte político es el carácter progresivo, en desarrollo, que lleva a trabajar dentro de los contextos, a implicarse directamente en el espacio social público y a representar en contacto directo con los receptores (Gianetti 2004). Simon Sheikh (2009) en la misma idea, indica que el arte activista subvierte la idea misma del objeto estético, entrando en un proceso de implicación más importante que el proceso creativo. Procesual y dinámico, el artivismo cambia de materiales y medios, de prácticas y de estilos, de roles y rituales, dejando de ser idiomático en el mundo del arte, para ser pragmático en la vida social (Sheikh, 2009).

El lenguaje del artivismo es múltiple y generativo, no respeta las reglas culturales fijas. Como apunta Abarca (2016: 5), «gracias a la naturaleza no regulada de su práctica, un artista urbano puede ignorar los límites dictados por la propiedad privada que determinan dónde puede o no puede actuar. Una obra de arte urbano puede cubrir simultáneamente dos o más superficies contiguas pertenecientes a diferentes dueños, ignorando así la división de materia y espacio demarcada por el dinero. El arte urbano puede por tanto hacer visible cómo estos límites de acción y estas demarcaciones físicas son arbitrarias y culturales. Puede devolver el espacio y la materia a su estado natural, cuando todo era de uso de todos y nadie poseía realmente nada».

El artivismo coincide con la crisis institucional y política más extensa y compleja en todo el globo, en la que el



Gráfico 1. Del artista madrileño SpY, pintura en Stavanger (Noruega) (<http://spy-urbanart.com>).

desencanto y la disolución del simbolismo político (Dayan, 1998) han llevado a una falta de fe en los procesos políticos tradicionales.

Nuestro hilo conductor irá diacrónicamente del análisis de los antecedentes del fenómeno, al estudio del lenguaje del activismo, para abordar ya concretamente las funciones sociopolíticas de dicho lenguaje y, finalmente, mostrar observaciones obtenidas en talleres con estudiantes que ilustran el potencial formativo del activismo.

2. Antecedentes y primeras experiencias

Para comprender el fenómeno debemos rastrear el surgimiento del arte político y rupturista en los antecedentes de nuestra época. El activismo tiene sus raíces en las vanguardias artísticas del comienzo del siglo XX (dadá, futurismo, surrealismo) (Riemchneider & Grosenick, 1999). A lo largo del siglo XX nuevos nombres para el arte como performance, happening, body art, land art, video art o arte conceptual, implican un elemento esencial del activismo:

«la desmaterialización del objeto artístico» (Valdivieso, 2014: 7).

«Sus antecedentes habría que buscarlos dentro de lo que podríamos denominar movimientos contraculturales de activismo de izquierdas, tales como la Internacional situacionista (Francia), los Hippies (EEUU), los Indiani Metropolitani (Italia), los Provos (Holanda) o la Spassguerilla (Alemania); todos ellos surgidos en las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo. En el caso español estas prácticas de activismo creativo no se articularon hasta las décadas de los ochenta y noventa dentro de colectivos como Agustín Parejo School o La Fiambrera».

El arte conceptual de mitad del siglo XX aporta a su vez otro rasgo clave, según Hodge (2016: 186), «defendían que el producto final en sí no es tan importante como el proceso, de manera que las dotes artísticas son irrelevantes para sus metas... el arte conceptual es una forma artística que confronta y cuestiona la idea de producir obras de arte tradicionales... siempre ha desafiado a las ideas establecidas de producción, exposición y contemplación del arte (...). Los artistas conceptuales se concentran en sus ideas y producen un arte ajeno a la pintura y la escultura tradicionales que no necesita ser visto en una galería. Generan deliberadamente obras difíciles de clasificar de acuerdo a las tradiciones artísticas... con frecuencia reflejan su frustración e irritación para con la sociedad, y temas políticos».

El arte del siglo XX evoluciona progresivamente, en una de sus facetas, hacia un tipo en el que el objeto artístico no es lo esencial, que prima el proceso de generación de la obra y se deshace del valor comercial del objeto creado. A ello contribuyen los movimientos sociales que empiezan a darse a finales del siglo XX, como el «movimiento alterglobalizador», o «antiglobalización» generando a finales del siglo un nuevo vocabulario de protesta que va a ser aplicado en distintos contextos del activismo. En 2014, Julia Ramírez-Blanco con su Utopías artísticas de revuelta propone una genealogía de los entornos de protesta comunitarios mediante el arte del espacio liberado, espacio tomado por el activismo para otorgarle funciones sociales, comunitarias o políticas.

En «Arte, ¿líquido?», Bauman (2007: 43), sobre la tercera cultura, describe este nuevo arte: «La modernidad líquida es una situación en la que la distancia, el lapso de tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero han quedado drásticamente reducidos. El resultado es que convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa».

El activismo es un fenómeno global de importancia creciente. Aunque sus antecedentes se remontan décadas atrás, la importancia que ha adquirido como lenguaje cercano a la vida social y a las nuevas generaciones es algo completamente novedoso. En tanto medio o lenguaje de transformación social, puede servir para dar nueva energía a las necesidades de expresión en las ciudades y entornos urbanos actuales. Su valor formativo y su capacidad para romper las fronteras de las aulas e implicar en sus prácticas a los jóvenes se discute y manifiesta en este artículo.

Todos los movimientos sociales del comienzo del siglo XXI son ya, en palabras de De-Soto (2012), «revoluciones de código abierto donde saberes, técnicas, prácticas y estrategias son aprendidas y replicadas con mejoras». Para estos movimientos el lenguaje esencial es el del artivismo. Vamos a analizar cómo funciona.

3. El lenguaje del artivismo: Análisis semántico

De las formas artivísticas que hemos analizado y de las que hablaremos al analizar sus funciones sociales y educativas, se obtiene una rica gama de expresiones que utilizan el arte como vía de canalización de ideas. En ellas, el artista individual o colectivo, anónimo o identificado, recupera una función de corrección del desequilibrio social (Gianetti, 2004). La fuerza del artivismo no radica simplemente en su vanguardia estética, sino en su poder revulsivo para señalar la injusticia, la desigualdad o el vacío en el desarrollo humano. Este es el rasgo común del artivismo. Y es el lenguaje que utiliza lo que constituye su rasgo fundamental.

La resemantización (recubrir o rescatar significados) de los objetos, espacios o edificios en los fenómenos artísticos archivados tiene una función revivificante en el mundo de sensaciones y cogniciones humanas. Deja huella de la humanización necesaria de la vida en las grandes ciudades, cuya psicologización y alienación (Simmel, 2002; Appadurai, 2001) ha conducido a los no-lugares y espacios sin significado, hurtados a la participación del individuo.

La dimensión rompedora, revolucionaria y transformadora es usada aquí como vía para fundar una nueva lengua. Los lenguajes truncados, la violación de las categorías y convenciones estéticas, y la ruptura con el orden tradicional, se utilizan para la recuperación de la comunicación con el mundo social.

Como analiza Kombarov (2017: 2), experto en la obra del artista Pier Pavlensky, cuya performance en Moscú vemos en el Gráfico 2, el artivismo es un medio de expresión eficaz porque no individualiza la expresión, sino que, «dividiéndola», es decir, rompiéndola o dividiéndola precisamente en planos diversos a los habituales, resemantiza la presencia humana. Kombarov considera el artivismo como un nuevo lenguaje, diferente al de los medios de comunicación, la publicidad y la industria cultural. Este nuevo lenguaje apela a la subjetivización, al uso del cuerpo, y otros sistemas diversos de comunicación para eludir la pérdida de significados.



Gráfico 2. «Carcass», de Pier Pavlensky. Performance en Moscú (2008).

El lenguaje del artivismo implica a menudo el uso del sujeto artista como medio para la disrupción de la abstracción, o para evitar la pérdida de capacidad expresiva, y para recuperar la libertad de expresión individual. Según Kombarov, la total subjetivización y uso del cuerpo y sus capacidades en el espacio, literalmente hace entrar al sujeto en el discurso público vaciado de humanidad, saturado de manipulación imaginaria. En la obra del artista Pavlensky, la colocación del cuerpo del artista, la presentación del sujeto en el espacio urbano, es un proceso para generar una nueva presencia humana. En ese proceso, la subjetividad del artista se usa como sistema de bifurcación del discurso político, para hacerlo llegar al receptor: «La estructura de la subjetividad se bifurca: el sujeto se comprende como sujeto sensorial con deseos y necesidades corporales, y por otra parte, el sujeto que desea se encuentra a sí mismo en el discurso, denotando su nivel biológico a través del simbólico» (Kombarov, 2017: 4).

Este lenguaje permite usar cuerpos u objetos (Barbosa-de-Oliveira, 2007), como cauce sensorial, para transmitir experiencias intelectuales que se materializan con fuerza: recrean un espacio, un objeto, un sujeto. Esos procesos vinculan a los receptores con el artista de maneras nuevas (Kombarov, 2017: 5). Como recoge este autor, la verdad, en el proceso de pérdida progresiva de capacidad representacional implicada en la sociedad de masas y en la masificación comunicativa, no aparece ya apenas, sino como un suceso. Los artivistas generan sucesos porque rompen la estructura de capas de la comunicación convencional irrumpiendo en el espacio social para atraer la atención e inocular pensamiento en sus receptores. Lo hacen mediante la «emocionalización», mediante la subjetivización,

mediante la ruptura y la invasión de los espacios o mediante la adaptación de los medios y los tiempos no artísticos a la expresión artística.

En esta performance de Pavlensky, el artista ruso se cosió literalmente la boca para realizar una sesión de fotografías en la Plaza Roja de Moscú, expresando, no solamente contenido político, sino un lenguaje completamente novedoso. Lo que vemos en este artista es la refundación del poder del cuerpo para transmitir las ansias de libertad. El acto represor se denuncia aquí con belleza, con integridad y claridad. Como Lethaby (2017), del movimiento Arts and Crafts británico, decía en el siglo XIX, precediendo al artivismo «el arte es humanidad liberada, y todo lo demás es esclavitud».



Gráfico 3. Pavlensky, Performance «Stitch» (Cortesía de Vyacheslav Kombarov).

4. El artivismo como experiencias de autonomía, resistencia o desobediencia

El artivismo es un lenguaje actual de autonomía y libertad. En nuestras actividades investigadoras hemos archivado cientos de experiencias de artivismo en todo el globo. De nuestro archivo destacamos prototipos esenciales para estudiar sus casos. Un ejemplo claro es el caso de Banksy, grafitero, activista político y director de cine de identidad no verificada, quien desarrolla su trabajo desde Reino Unido (Bristol) de manera anónima. El artista define el graffiti como la venganza de la clase baja o guerrilla que permite a un individuo arrebatarse el poder, el territorio y la gloria, a un enemigo más grande y mejor equipado. Las obras de Banksy han abordado diversos temas políticos y sociales, incluyendo el antibelicismo, anti-consumismo, o el antifascismo.

Banksy arremete contra diversas reglas del arte convencional. La primera es la autoría del artista y el culto al ego. El anonimato del autor, y el carácter siempre transgresor de sus piezas, que aparecen en superficies y espacios de todo tipo y en todo el mundo, acaba con la convención del arte en museos y lugares de culto. Con ese poder comunicativo atrae la atención sobre realidades y situaciones, como ha hecho recientemente en territorios de frontera de Israel/Palestina. Además, cumple el requisito de arte efímero, que es borrado o eliminado en muchas partes. Y está completamente fuera del mercado.



Gráfico 4. Banksy. Página web del artista (www.banksy.co.uk).

Especialmente interesante es el caso de China donde bajo una aparente tranquilidad, se han ido desarrollando formas de protesta artivista de gran alcance. Una de las más célebres es el artista chino Ai Wei Wei. Un caso excepcionalmente importante es el del artista Wang-Zi. En su condición de homosexual, algo considerado delito en su país, ha recurrido al arte popular de los recortes de papel que constituyen un recuerdo cultural colectivo, para representar la vida y las emociones del individuo homosexual. Wang-Zi ha ido incorporando nuevas formas de expresión artística a su repertorio.

En España, la crisis económica de los últimos años, se ha convertido en verdadera incubadora para el artivismo. Luzinterruptus, grupo colaborativo y anónimo creado en 2008 que trabaja en grandes ciudades como Madrid y Berlín, se caracteriza por realizar intervenciones en el espacio público utilizando la luz como materia prima. En 2014 llevaron a cabo en Madrid su acción-denuncia. La policía está presente, un rechazo a la conocida popularmente como Ley Mordaza

en referencia a la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana, aprobada por el Partido Popular en julio de 2015.

Los artistas de este grupo trabajan con el fluido luminoso y sus soportes. Realizan intervenciones siempre asociadas a este elemento. En este caso, para protestar por la presencia de policía en las calles, generaron un trampantojo visual con cajas iluminadas sobre los automóviles. El juego, sorpresa y creación nos hacen visualizar la idea de los artistas. Como indican Clark y Kallman (2011), en un espacio público cada vez más alienado, estas intervenciones recuperando la voz artística lo acercan nuevamente al «civitas», al «espacio de ciudadanía democrática activa».

Un ejemplo español similar es el del colectivo Basurama, fundado en 2001, que constituye un ejemplo de prácticas de creatividad activista que ha centrado su área de estudio y actuación en los procesos productivos, y la generación de desechos que estos implican. Su proyecto «Agostamiento» fue una intervención «site-specific» dentro del programa «Abierto x Obras» que tiene lugar en la antigua cámara frigorífica del Matadero en Madrid. El colectivo propuso un paisaje interior extraído de la plantación de 7.000 girasoles que había cultivado junto a los vecinos y vecinas de la Gran Vía del Sureste, en el Ensanche de Vallecas, un barrio símbolo de la burbuja inmobiliaria. Su creación, en palabras de Basurama, «invita a charlar y a comer pipas, mirando hacia el futuro desde lo más oscuro». Este proyecto fue realizado en Madrid en 2016.

El redescubrimiento del espacio público o del mundo compartido permite a los artistas iluminar la vida social. Con ello los artistas consiguen «una reconfiguración espacial de lo perceptible y lo pensable, como garante de un nuevo territorio de lo posible» (Segura-Cabañero & Simó-Mulet, 2017). Obtenidos ejemplos sobresalientes y archivados en nuestro análisis, procedemos a explicar los vínculos en contextos educativos del activismo a los que hemos podido tener acceso.

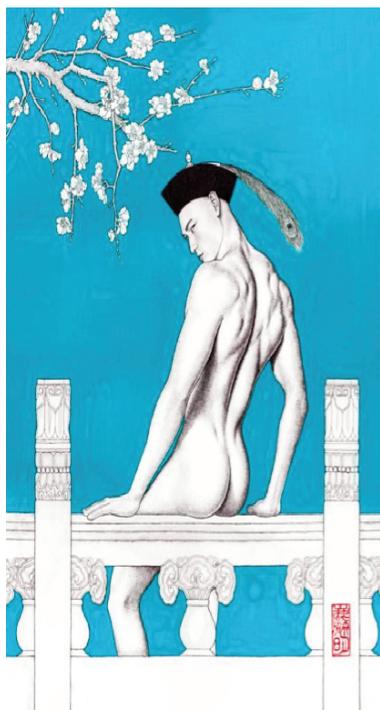


Gráfico 6. «Calendario», Obra del artista chino Musk Ming (www.muskming.com).



Gráfico 5. Obra de Wang-Zi (VärldskulturMuseerna: <https://bit.ly/2rick3d>).

5. Funciones educativas. Los talleres de activismo

Una vez conocidos los prototipos, desarrollamos experiencias en talleres de activismo con jóvenes. Tras varias semanas de trabajo con artistas y jóvenes universitarios, el activismo resulta ser, además de un lenguaje y una forma de comunicar y expresar autonomía, disidencia y oposición, una forma educativa fundamental. Si, como sabemos, la revolución del siglo XXI es sobre todo una revolución educativa, en la que las comunidades de aprendizaje obtienen su formación a partir de rupturas de los límites en las aulas, en búsqueda de nuevas identidades, nuevas formas de entender los significados y utilizando nuevos roles educativos (Wenger, 1998; Aparicio-Guadas, 2004) el activismo nos ofrece un cauce nuevo para la comunicación educativa.

Efectivamente la educación en crisis desde hace una década debe abandonar las rémoras que se señalan, desde el mundo de los investigadores (Aguaded, 2005), la ausencia de libertad, el «escrituro-centrismo», el dominio de los saberes teóricos y de las posiciones pasivas y receptoras en los estudiantes, o la rigidez en las posiciones y roles académicos (Aguaded, 2005: 30). En su lugar, se imponen, en la educomunicación del siglo XXI ya hacia su mitad, los enfoques de la educación planteada por autores como Paulo Freire y Mario Kaplún, en que no solamente comunicación y educación son vistas en íntima relación, sino con una fina-

lidad libertadora, de educación cívica global (Middaugh & Kahne, 2013; Pegurer-Caprino & Martínez-Cerdá, 2016). En los procesos en los que la educomunicación avanza hacia constituir un elemento libertador y generador de comunidades activas y capaces de empoderarse, el activismo puede aportar todos los elementos necesarios para resemantizar la enseñanza y alejar la formación del mercantilismo o la excesiva reificación de la cultura.

Tal y como De-Gonzalo y Pérez-Prieto, que colaboraron con nosotros en los talleres como artistas guía, recogen en su obra «La intención» (2008), estas son algunas de las funciones normales educativas del activismo que son resultados de esta parte de nuestro trabajo:

1) El activismo integra al individuo en la construcción simbólica de la realidad, alejándolo de las posiciones pasivas a las que la comunicación global, las tecnologías digitales o la publicidad y el adoctrinamiento político le conducen. El activismo es intervención social inmediata. Participación, y despertar activo. La cultura es fundamentalmente experiencia (La intención, 2008). Y del arte interesan sobremanera aquellos fenómenos que generan lo que estos autores denominan «cadenas generativas» (2008). Esas cadenas generativas se producen efectivamente en los talleres con jóvenes, continuando en ellos el impulso hacia la conservación y generación de la cultura, es decir, la verdadera educación.

2) El activismo genera en las personas lenguajes para expresarse, convirtiéndose en emisores, y no solo receptores de mensajes. El carácter fabricado, construido, artesano de las intervenciones activistas enseña cómo proceder a intervenir, alejándonos de las formas ideales del arte y del borrado de su incidencia en la vida cotidiana.

3) La cultura es un alimento necesario para la socialización humana. Con ella el individuo se libera de las visiones competitivas, pasivas, mercantilizadas de la vida, adoptando una visión lúdica, hedonista, compartida o generosa de la vida. El activismo es una alfabetizadora ética social, que lleva a una «autonomía no individualista» de la persona (2008). En el mundo del arte, se trasciende la simple idea política de la búsqueda de la igualdad, a favor de una idea no de unificación igualitaria, sino de expansión creativa similar de lo diverso, en una igualdad cualitativa y atributiva.

4) El activismo garantiza, por último, la integración del individuo en una construcción de los espacios y contextos colectivos, que es a la vez individual y marcada por la personalidad creadora de cada humano en su distinta capacidad. El arte y la creación tienen huellas personales, y al mismo tiempo, son contribuciones colectivas y colaborativas. Es de nuevo una función trascendente al dilema individualismo/socialidad de las formas no artísticas de concebir la vida social.

La alfabetización artística tiene que ver con la capacidad del arte para refundar y canalizar la expresión humana. Como indica Abarca (2016: 8), «una obra de arte urbano permite al espectador medir la dimensión física del entorno proyectando su propia dimensión física sobre este». Los ambientes creativos generados en el activismo humanizan los espacios (Garnier, 2012) e involucran a los jóvenes, como podemos ver en los talleres que hemos organizado.

La creatividad se expande en red en los jóvenes (Hernández-Merayo, Robles, & Martínez, 2013).

Este arte recupera su función educativa porque da a los jóvenes un rol activo y participativo.

La alfabetización sociopolítica del activismo trabaja en niveles profundos de la experiencia humana, más allá de la construcción de los habituales mapas de sentido y universos en los que los medios de comunicación, las instituciones políticas, los poderes económicos y productivos, emiten sus imaginarios rectores (Castoriadis, 1975). El arte puede en este nivel cognitivo profundo instaurar nuevas formas de afrontar la experiencia humana (Toro-Alé, 2004;



Gráfico 7. Luzinterruptus (<https://bit.ly/1w4GZPw>).



Gráfico 8. Basurama (<https://bit.ly/2JXExDt>).

García-Andújar, 2009). Y lo que apreciamos, cuando desencadena acciones como la construcción de un collage o la pintura de un muro en un jardín urbano, es como ancla cognición y acción directa en un vínculo educativo único. Como reitera Abarca (2016: 9), «el arte urbano es, por tanto, una llamada a la acción, hace al espectador consciente de su propio poder. Nos devuelve al tiempo en que cada persona podía reordenar su entorno tanto como le permitiera el potencial de su cuerpo, antes de que el poder de unos pocos comenzara a determinar los límites de acción de todos los demás. Evoca esa realidad inherentemente humana, de cuya represión ha surgido el alienante entorno en que vivimos».

El proceso de convertir el artivismo en una forma de alfabetización social tiene múltiples resultantes beneficiosas. Se trata de una serie de resultados de nuestra actividad investigadora que deseamos resaltar aquí, obtenidos de la directa participación de los jóvenes en nuestros talleres de artivismo:

- Conecta directamente con la necesidad de integración práctica y de participación de los jóvenes condenados hoy en día a papeles pasivos, y rechazados por el mundo profesional.
- Rescata las funciones normales del arte hacia su desmercantilización y recuperación de un carácter espontáneo y no especulativo.
- Rompe las barreras académicas y profesionales sobre quién puede o no puede intervenir, invierte los roles tradicionales de la expresión cultural.
- Resignifica espacios urbanos degradados o sin personalidad.
- Actúa en el nivel de las cogniciones fundamentales del entorno en que vivimos. Deshace la tendencia a la psicologización e imaginarización de la vida social, alentada por el auge de los medios digitales, indicando la dimensión material inmediata de la existencia humana.
- Conecta la vida de los jóvenes con aspectos materiales y pragmáticos que los corresponsabilizan de la estructura social y del contexto urbano. Invita a intervenir en sus ambientes creativos y contagia a los jóvenes el espíritu rupturista y liberador que acompaña siempre a las iniciativas dinámicas de acción social. Estos resultados derivan de las experiencias concretas de artistas, estudiantes e investigadores en el entorno del artivismo. En contextos educativos relacionados con la participación ciudadana, la acción social y el desarrollo de la comunicación el artivismo libera una capacidad y energía completamente novedosas.

6. Conclusiones

Nuestro estudio establece conceptos, descripciones lingüísticas y funciones culturales y educativas del artivismo, con ejemplos a escala global, y explora su potencial como nuevo lenguaje formativo. El desarrollo de análisis, de archivo y de experiencias en talleres, nos ha permitido justificar la importancia del fenómeno artivista en contextos reales de educación y vida social.

Como Lippard (1984) observa, el artivismo tiende a ver el arte como un diálogo mutuamente estimulante, y no una lección especializada o una ideología impartida desde arriba. Su dinamismo, su expresividad, la estructura rupturista de su lenguaje, lo convierte en un arte para los no artistas, en un instrumento de creación para los no creativos, y por ello, en la vía idónea de cambio y evolución social. Es una nueva forma de libertad.

Según Valdivieso (2014: 20), la atención que vienen prestando últimamente los «canales oficiales» del mundo del arte al artivismo conlleva un peligro: la instrumentalización de los movimientos de protesta, desde el sistema del arte, y la reducción de estos a meras expresiones artísticas, neutralizando y estetizando así sus intenciones políticas y sociales a través de su «musealización».

Pero el artivismo se aleja del arte estético puro y se acerca a la expresión no artística, a los entornos y medios no artísticos, como dice Mullin (2017). Dialoga con el amateurismo, con el espíritu híbrido y heterodoxo. Introduce la ruptura, lo carnavalesco, la burla, en los canónicos estilos tradicionales. Todo ello lo lleva a reintegrar el arte en el medio social, y a reinsuflar con imaginación y vida el medio artístico tradicional, al mismo tiempo que se pone al servicio de las necesidades educativas, hoy vitales.

Apoyos

Esta investigación se realiza y difunde con la ayuda del Proyecto Europeo 2016-1-FR02-KA205-011291 «Artivism: Artistic practices for social transformation», Programme Erasmus+ Key Action 2 «Strategic Partnership».

Referencias

Abarca, J. (2006). Del arte urbano a los murales. ¿Qué hemos perdido? In P. Soares-Neves (Ed.), *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2, 2. Lisboa. www.urbanario.es

- Abarca, J. (2009). Qué es en realidad el arte urbano. *Tribuna Complutense*, 88. Madrid, 0-05-26.
- Abarca, J. (2010). El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 12, septiembre de 2010.
- Abarca, J. (2017). *Breve introducción al graffiti*. [blog]. <https://bit.ly/2rB6iLe>
- Aguaded, I. (2005). Strategies of edu-communication in audiovisual society. [Estrategias de edu-comunicación en la sociedad audiovisual]. *Comunicar*, 23, 25-34. <https://bit.ly/2rHA1Ci>
- Aladro, E. (2017). El lenguaje digital, una gramática generativa. *CIC*, 22, 136-151. <https://doi.org/10.5209/CIYC.55968>
- Aladro, E. (2018). Los mapas, la vida digital y los mundos que describimos. *Telos*, 16. <https://bit.ly/2Is0oVv>
- Andreotti, L., & Costa, X. (1996). *Situacionistas: Arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Aparicio-Guadas, P. (2004). The resorts in the creativity and emancipation development. [Recursos en el desarrollo de la creatividad y la emancipación]. *Comunicar*, 23, 143-149.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: FCE.
- Ardenne, P. (2008). *Un arte contextual*. Murcia: CENDEAC.
- Augé, M. (2009). *Los no lugares. Espacios en el anonimato. Antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barbosa-De-Oliveira, L.M. (2007). *Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bourriaud, N. (2006). *Arte relacional*. Buenos Aires: Adriana Gil Editora.
- Bourriaud, N. (2008). Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. In M.A. Hernández-Navarro (Ed.), *Heterocronías, tiempo, arte y arqueología* (pp.17-34). Murcia: CENDEAC.
- Campbell, J. (1992). *Las máscaras de dios. Vol III: Mitología creativa*. Madrid: Alianza.
- Carpiano, R.M. (2009). Come take a walk with me: The 'go-along' interview as a novel method for studying the implications of place for health and well-being. *Health & Place*, 15, 263-272. <https://doi.org/10.1016/j.healthplace.2008.05.003>
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Clark, T.N., & Kallman, M. (2011). *The global transformation of organized groups: New roles for community service organizations, non-profits, and the new political culture*. Beijing: Ministry of Civil Affairs.
- Clark, A., & Emmel, N. (2008). *Walking interviews: More than walking and talking. Presented at 'Peripatetic Practice: A workshop on walking'*. London, March 2008.
- Coomaraswamy, A. (1996). *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.
- Dayan, D. (1998). *La historia en directo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De-Gonzalo, M., & Pérez-Prieto, P. (2008). *La Intención. Un proyecto de Marta De-Gonzalo y Publio Pérez-Prieto sobre educación y para una alfabetización audiovisual*. Madrid: Entreascuas.
- De-Soto, P. (2012). *Los mapas del #15M: El arte de la cartografía de la multitud conectada en redes, movimientos y tecnopolítica*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, Internet Interdisciplinary Institute.
- Expósito, M. (2013). *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. Barcelona: MACBA. <https://bit.ly/2rAHSRU>
- Fernández-De-Rota, A. (2013). El acontecimiento democrático. Humor, estrategia y estética de la indignación. *Revista de Antropología Experimental*, 13, 1-25. <https://bit.ly/2lk3nkr>
- Frúgoli, J., & al., (Eds.) (2006). *As cidades e seus agentes: Práticas e representações*. Belo Horizonte: Pucminas / Universidade da São Paulo.
- García-Andújar, D. (2009). Reflexiones de cambio desde la práctica artística. In J. Carrión, & L. Sandoval (Eds.), *Infraestructuras emergentes* (pp. 100-103). Valencia: Barra Diagonal.
- Garnier, J.P. (2012). De la réappropriation de l'espace public au développement urbain durable: Des mythes aux réalités. *Alternatives non-violentes 165* (octubre), 8-13. <https://bit.ly/2rOBK91>
- Gianetti, C. (2004). Agente interno. El papel del artista en la sociedad de la información. *Inventario*, 10, 1-5. Madrid: AVAM. <https://bit.ly/2jWCuo1>
- Hernández-Merayo, E., Robles-Vilchez, C., & Martínez-Rodríguez, J.B. (2013). Interactive youth and civic cultures: The educational, mediatic and political meaning of the 15M. [Jóvenes interactivos y culturas cívicas: sentido educativo, mediático y político del 15M]. *Comunicar*, 40, 54-61. <https://doi.org/10.3916/C40-2013-02-06>
- Hodge, S. (2016). *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Barcelona: Ariel.
- Kombarov, V. (2017). *Alone voice onstage at Russian media: Subjectivation through bodily symbolism as avant-garde political discourse (Pavlensky Case)*. ESA Congress, Athens, August 2017.
- Lethaby, W.R. (2017). *Catálogo de la Exposición 'William Morris y Compañía: El movimiento Arts and Crafts británico'*. Madrid: Fundación Juan March.
- Lippard L. (1984). *Trojan horses, activist art and power en VVAA (1984): Art after Modernism. Rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Maslow, A. (1998). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.
- Middaught, E., & Kahne, J. (2013). New media as a tool for civic learning. [Nuevos medios como herramienta para el aprendizaje cívico]. *Comunicar*, 40, 99-108. <https://doi.org/10.3916/C40-2013-02-10>
- Mullin, A. (2017). Feminist art and the political imagination. *Hypatia*, 18, 4. <https://bit.ly/2I7sKps>
- Pegurer-Caprino, M., & Martínez-Cerdá, J.F., (2016). Media literacy in Brazil: Experiences and models in non-formal education. [Alfabetización mediática en Brasil: experiencias y modelos en educación no formal]. *Comunicar*, 49, 39-48. <https://doi.org/10.3916/C49-2016-04>

- Pink, S. (2007). Walking with video. *Visual Studies*, 22, 240-252. <https://doi.org/10.1080/14725860701657142>
- Ramírez-Blanco, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cátedra, Cuadernos Arte.
- Riemchneider, B., & Grosenick, U. (1999). *Art at the end of the Millenium*. Köln: Taschen.
- Sánchez-Ferlosio, R. (2000). *El alma y la vergüenza*. Madrid: Destino.
- Segura-Cabañero, J., & Simó-Mulet, T. (2017). Espacialidades desbordadas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29, 219-234. <https://bit.ly/2GgBFPN>
- Sheikh S. (2009). *Positively trojan horses revisited journal #09*. New York: e-flux. <https://bit.ly/2lBuUgl>
- Simmel, G. (2002). *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*. Madrid: Taurus.
- Szmulewicz R.I. (2012). *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Toro-Alé, J.M. (2004). Crea-ti-vity, body and communication. [Crea-ti-vida-d, cuerpo y comunicación]. *Comunicar*, 23, 151-159. <https://bit.ly/2Nf4dOi>
- Valdivieso, M. (2014). La apropiación simbólica del espacio público a través del activismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. *Scripta Nova*, 18(493), 1-27. <https://bit.ly/2l0kbCW>
- Wang, X., Yu, Z., Cinderby, S., & Forrester, J. (2008). Enhancing participation: Experiences of participatory geographic information systems in Shanxi province. *China Applied Geography*, 28, 96-109. <http://10.1016/j.apgeog.2007.07.007>
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803932>

Comunicar

Revista Científica de Comunicación y Educación



1.760 artículos de investigación y estudios publicados

598 revisores científicos de 45 países

La revista está presente en 622 bases de datos internacionales