

**Ciudadanía Feminista
y Activismo
en la Red**

la etnógrafa como artista

Alumna: Ariana Sánchez Cota
Directora: Carmen Gregorio Gil
Co-Diretrice: Zelda Alice Franceschi
Estudios de las mujeres y del Género GEMMA
Curso Académico: 2010/2011



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



Universidad de Granada

Agradecimientos

Al conjunto del profesorado que conforma el Máster en Estudios de las Mujeres y del Género GEMMA, en la Universidad de Granada y en la Università degli Studi di Bologna. A cada una de ellas, por compartir sus conocimientos en la formación de futuras generaciones para el Feminismo académico y político. A las personas que trabajan para la Coordinación del GEMMA, por su atención personalizada y por ayudar y colaborar siempre en favor del alumnado.

Al grupo de investigación OTRAS. Perspectivas Feministas en Investigación Social, un espacio horizontal para compartir conocimientos y trayectorias investigadoras, así como relacional, donde he aprendido a cuidar la conciliación de los afectos y las tareas.

A Daniela Cherubini y Mariluz Morante, que han compartido conmigo sus proyectos de investigación y me han aportado experiencias valiosas en el trabajo en grupo.

A Agata Ignaciuk y Aleksandra Sokja, mis compañeras de despacho durante dos años en el Instituto de Estudios de la Mujer, de la Universidad de Granada.

A mi madre Conchi, mi padre Manolo y mi hermano Agustín, por apoyarme incondicionalmente en mi proyecto profesional como investigadora universitaria. A todas mis amistades de Granada y Córdoba, que durante el último año me han notado ausente por mi dedicación a la investigación y por escucharme y ‘soportarme’ hablando siempre de trabajo.

A mi compañero Víctor, que me introdujo en el mundo de las Artes, del arte urbano, el arte político y el arte feminista. Que siempre me ha ayudado a convertir mis ideas en imágenes. También por haberse ocupado de todos los quehaceres de la vida cotidiana, sobre todo, en la última fase de la investigación.

A Carmen Gregorio Gil, mi más sentido agradecimiento, por su dedicación, generosidad y compromiso con mi formación para convertirme en investigadora. Este trabajo es tanto mío como de ella no solo en calidad de directora sino, porque durante los últimos cinco años me ha enseñado a mirar, escuchar, prestar atención, observar, registrar, analizar, interpretar y reflexionar, así como todo lo necesario para llegar a ser una profesional de la investigación, desde un posicionamiento, teórico, ético y político con el Feminismo.

Introducción.>> 4

1 Proceso de construcción del objeto de investigación.>> 7

- 1.1 Análisis de Buenas Prácticas Participativas desde una Perspectiva de Género.>> 7
- 1.2 Representaciones Hegemónicas de las Mujeres Inmigrantes como Sujetos de Acción Política.>> 9
- 1.3 Objeto de Investigación.>> 20

2 Ejes teóricos.>> 21

- 2.1 Feminismo, Antropología, Arte.>> 22
- 2.2 Teorías Feministas en la Noción de Ciudadanía.>> 26
- 2.3 Etnografía Feminista y Etnografía Virtual.>> 31
- 2.4 Genealogías del Artivismo.>> 41
 - 2.4.1 Genealogía del Arte Público.>>41
 - 2.4.2 Genealogía del Arte Político.>> 45

3 Trabajo de Campo.>> 49

- 3.1 Decisiones metodológicas.>> 49
- 3.2 Descripción del Trabajo de Campo.>> 51

4 Análisis del Artivismo en la Red.>> 58

- 4.1 El Artivismo a través ciudadanía vivida.>> 58
 - 4.1.1 Artivismo como vida.>> 59
 - 4.1.2 Política de la fantasía.>> 62
 - 4.1.3 Participación ciudadana.>> 67
- 4.2 Prácticas artistas de ciudadanía.>> 81
 - 4.2.1 Acción directa.>> 81
 - 4.2.2 Guerrilla de la comunicación.>> 89
 - 4.2.3 Desobediencia civil electrónica y Cultura libre.>> 85
- 4.3 Algunas reflexiones sobre el Artivismo desde una perspectiva feminista.>> 98

Conclusiones y propuestas para la continuidad.>> 105

Bibliografía. >> 110

Introducción

Si no puedo bailar, no es mi revolución

Emma Goldman 1869-1940

El título **la Etnógrafa como Artista** es un intento más de atravesar la antropología y el arte, siguiendo un camino que inició Walter Benjamin en 1934, cuando presentó **el Autor como Productor** para tratar de ganar a los intelectuales para la clase obrera.

En 1988, Clifford Geertz publicó **el Antropólogo como Autor**, para defender la importancia de la narrativa, de la literatura, para la convicción del texto antropológico.

En 2001, Hal Foster problematiza en **el Artista como Etnógrafo**, los continuos intercambios conceptuales entre la Antropología Social y las Artes, señalando que no se ha asumido con responsabilidad un política cultural interdisciplinar.

La disciplina artística y la antropológica son asumidas desde el compromiso en este trabajo de investigación para abordar la noción de ciudadanía desde una perspectiva feminista, la **ciudadanía vivida**, tomando como objeto de estudio a los **colectivos artistas**.

Este trabajo explora y se implica teórica y políticamente con las formas de ciudadanía activa, inclusiva, participativa y vivida, que estos colectivos comenzaron a llevar a cabo a mediados de los años 1990 y que aún hoy continúan.

El Artivismo podríamos definirlo en esta introducción, como un movimiento cuyas prácticas y discursos se sitúan a medio camino entre el arte y la política, sin prestarse a la estetización de ideologías concretas ni limitando su acción política a la crítica institucional artística. Cualquier artista que aparece en este trabajo diría que solo vive.

Mi interés como investigadora en conocer y reflexionar sobre cómo colectivos concretos a partir de sus acciones políticas pueden contribuir a la ampliación de la concepción de ciudadanía, no se limita a la investigación que se presenta. En el primer capítulo, **Proceso de construcción del objeto de investigación**, se revisa mi experiencia como investigadora y se traza una continuidad entre el proyecto *Representaciones de las mujeres inmigrantes como sujetos de acción política* (2008-2010) y mi nuevo tema de estudio.

El segundo capítulo, **Ejes teóricos**, presenta la revisión de la literatura académica que he

utilizado a lo largo de esta investigación.

Mis orientaciones teóricas y metodológicas se desarrollan en este apartado comenzando por explicar el lugar que ha ocupado el Arte dentro de la disciplina antropológica y las aportaciones críticas que se vienen realizando desde la Antropología Feminista.

En un siguiente apartado, repaso la noción de **ciudadanía** en el marco de los debates que se han llevado a cabo desde el Feminismo, profundizando en la elaboración teórica que en la última década se ha ido desarrollando en torno a la concepción de la ciudadanía vivida.

En el tercer punto de este capítulo, se elabora la revisión de la literatura de la etnografía en Internet, para justificar la decisión metodológica de este proyecto de investigación. La **etnografía virtual** como veremos puede insertada en las contribuciones críticas a la etnografía clásica, que se vienen llevando a cabo desde la antropología feminista y la antropología posmoderna.

Por último, proponemos un repaso genealógico elaborado desde la teoría artística para entender qué es el Artivismo a través de dos tendencias artísticas que desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XX: el **arte público** y el **arte político**.

El tercer capítulo, expone el **trabajo de campo** de esta investigación. Se presta una atención especial a los interrogantes que me he planteado, cómo se llevó a cabo la selección de los grupos de investigación, la entrada en el campo y el proceso de la observación participante.

El cuarto capítulo, **Análisis del Artivismo en la Red**, se divide en tres secciones. En primer lugar, se propone una revisión de los discursos que han elaborado los colectivos artivistas o alguna/o de sus miembros en torno a la manera de concebir la política y la participación. En segundo lugar se describen los tipos de acciones políticas que desde el Artivismo se llevan a cabo y por último se aportan algunas reflexiones críticas que me han ido surgiendo desde una perspectiva feminista.

En las conclusiones se repasa el trabajo realizado, recordando las aportaciones que se han ido planteando y se proponen algunos interrogantes, que me han surgido al término de esta investigación y que constituiría posibles continuidades para una futura tesis.

1 Proceso de construcción del objeto de investigación.

En este primer capítulo se presenta mi experiencia como investigadora en la Universidad de Granada, por considerar que los dos proyectos de investigación en los que he tenido la oportunidad de participar suponen claros antecedentes de la investigación llevada a cabo para la realización de la tesis de final de máster. Aunque los sujetos del estudio han cambiado, la orientación teórica continúa siendo, conocer cómo las personas transforman y amplían a partir de sus prácticas individuales y/o colectivas: la concepción de la ciudadanía. El último apartado introduce esta nueva investigación que presentamos.

1.1. Análisis de Buenas Prácticas Participativas desde una Perspectiva de Género.

En el año 2006, tuve la oportunidad de incorporarme a una investigación “Análisis de Buenas Prácticas Participativas desde una Perspectiva de Género”¹.

Esta investigación pretendía acercarse desde un enfoque particular al asociacionismo de mujeres inmigrantes, que se estaba dando en el territorio andaluz, y que según nuestro análisis, no estaba siendo visibilizado ni reconocido, pero que sin embargo, se desarrollaba en torno a unas prácticas participativas que considerábamos interesantes por estar construidas :

- **desde abajo:** [n]acidas no de las demandas institucionales sino de las necesidades y deseos de las personas que componen las asociaciones o colectivos. Situarnos en el contexto ambivalente ya descrito, marcado por la convivencia de una concepción excluyente de la ciudadanía junto a mecanismos institucionales de fomento de la participación (Gregorio et al., 2008: 772)
- **horizontal:** pues al interior del grupo, el proceso de toma de decisiones era democráticamente participativo:

Nos parecía importante poner en valor aquellas metodologías de trabajo y formas de organización conducentes al cuestionamiento de las relaciones de poder y la búsqueda de espacios de negociación desde posiciones de reconocimiento e igualdad (2008: 772).

1 Este proyecto de investigación fue financiado por la Coordinación de Políticas Migratorias de la Junta de Andalucía. El equipo de investigación estuvo conformado por Mariluz Morante del Peral, Alberto Arribas Lozano y Ariana S. Cota. El proyecto fue dirigido por Carmen Gregorio Gil.

- **reivindicativas**: [c]uyos objetivos se articulan en torno a la ruptura de desigualdades sociales, buscando el reconocimiento y la ampliación de derechos, tratando de evitar caer en la simplificación y señalando la complejidad de las dinámicas, las decisiones y los planteamientos estratégicos que se ponen en juego en las diferentes situaciones de conflicto y negociación (2008:772).
- Proyectos liderados fundamentalmente por mujeres que suponen la construcción de espacios de participación **-espacios puente²**- en los que se cuestionan, negocian y redefinen las representaciones hegemónicas de género.

De las discusiones que se dieron en el proyecto y en las que tuve ocasión de participar, quiero traer aquí dos nociones sobre las que he seguido pensando e incorporando en el análisis que llevo a cabo del **Artivismo**, acerca de cómo las personas excluidas de los procesos dominantes de participación en la arena política, crean y producen exigencias sobre sus derechos y mecanismos prácticos para ejercerlos³

Por un lado, llamamos **ciudadanía micropolítica**, entendiendo ésta como los asuntos propios que las mujeres inmigrantes comparten como colectivo excluido de las prácticas macropolíticas no representativas de su condición como mujeres y como migrantes y que son reivindicados a través de estos colectivos.

Por otro, denominamos **ciudadanía sustantiva**, la manera en que cada una de ellas a nivel individual pero también a través de los grupos en los que participaban, ejercían por medio de su cotidianeidad, la lucha política para el cambio y la transformación de sus vidas.

2 La noción de espacio puente ha sido concebida por la catedrática de Antropología Social, Teresa Del Valle. Se puede leer sobre la misma en su artículo "Asociacionismo y redes de mujeres ¿espacios puente para el cambio? Hojas de Warmi, Nº 12, Año 2001, pp. 131-151.

3 Ver Arribas Lozano, Alberto (2008) Ciudadanía, género e inmigración. Análisis de buenas prácticas participativas desde la perspectiva de género. Memoria de Master "Estudios Migratorios, Desarrollo e Intervención social". Universidad de Granada. Dirección: Carmen Gregorio Gil

1.2. Representaciones de las Mujeres Inmigrantes como Sujetos de Acción Política.

Para la convocatoria de 2008, esta vez con nuevas compañeras para formar el equipo investigador, presentamos el proyecto “Representaciones de las Mujeres Inmigrantes como Sujetos de Acción Política”⁴. El proyecto mencionado pretendía dos objetivos: a) deconstruir la mirada dominante de la opinión pública acerca de las mujeres inmigrantes para b) producir discursos reivindicativos elaborados por las propias mujeres acerca de cómo desean ser reconocidas. Para este segundo objetivo, se les propuso a las mujeres distintas estrategias: la pintura, la literatura, el género documental, entre otras.

En un primer momento, el trabajo de campo consistió en crear dos grupos de trabajo, uno en la ciudad de Granada y el otro en un pueblo de la provincia, donde se analizaban los discursos que los medios de comunicación, el cine y género documental producen acerca de las mujeres inmigrantes⁵.

En esta parte del proceso, mi labor como investigadora era tratar de recoger cómo las mujeres inmigrantes analizaban estos discursos a través de sus experiencias personales y como sus propios posicionamientos sobre los temas que analizábamos, se iban haciendo colectivos-políticos.

Aunque al definir el proyecto, este era principalmente el objetivo que nos propusimos, los dos grupos de trabajo, el de la capital y el del pueblo de la provincia, estaban motivados para seguir trabajando en torno a un segundo objetivo igual o más importante que el anterior: construir sus propias representaciones, individuales y colectivas, como respuesta y reivindicación a las imágenes creadas y perpetuadas por el poder dominante. En el proyecto la propuesta pasaba por usar el arte como forma de reivindicación, a pesar de que en mi cabeza en ese momento no terminase de verlo y pensaba en otro tipo de estrategias políticas como las asociativas, la desobediencia civil y la contra-mediática.

Pese a que las producciones artísticas abarcaron diversos estilos artísticos: literatura, pintura, performance, fotografía, aquí me voy a referir a las dos propuestas que eligieron y

4 Este proyecto fue financiado en 2008, por la Coordinación de Políticas Migratorias de la Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía, bajo la dirección de Carmen Gregorio Gil, el equipo investigador contó en un primer momento con Raquel Cantos Vicent y Ariana Sánchez Cota, y se amplió a partir de septiembre de 2009, cuando se incorporaron María Viñolo Venguer, Alba Pérez. Resultado de este proyecto es el libro de Gregorio et al. 2010 *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política*. Granada: Universidad de Granada.

5 Cantos, Raquel (2010), El proceso de análisis reflexión-grupal. Retos de “Miradas. Cómo me ven y cómo quiero que me vean” En Gregorio, Carmen (directora) *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes sujetos de construcción política*. Universidad de Granada: 21-40

realizaron de manera colectiva: las arpilleras y el cortometraje.

Coincidiendo con la investigación de una compañera del grupo de investigación, centrada en la técnica de las Arpilleras como herramienta de las mujeres para la acción política, decidimos ofrecerle también la oportunidad de utilizarla⁶. Ellas aceptaron la propuesta con mucho entusiasmo tras conocer las oportunidades reivindicativas que las Arpilleras habían supuesto para diversos colectivos de mujeres a nivel internacional.

Yo sin embargo, no estaba igual de convencida sobre su 'eficacia'. Me costaba comprender de qué manera, la costura y la política pudieran estar interrelacionadas. A medida que se iban tejiendo las arpilleras, en un espacio compartido, donde se encontraron las mujeres de ambos grupos, el de la capital y el del pueblo de la provincia, mi mirada comenzó a transformarse.

Como observadora participante, prestaba atención a como las mujeres compartían enseñanzas y aprendizajes en torno a la costura; intercambiaban relatos personales sobre experiencias de exclusión y experiencias resiliencia y construían relaciones personales que trascendieron el espacio de los talleres y finalmente, plasmaron sobre sus arpilleras historias personales de denuncia y ejercicio de sus derechos, así como representaciones creativas que más allá de lo personal, lanzaba su mirada hacia ideales propios acerca de un mundo más justo.

6 Viñolo, María y Pérez, Alba (2010). "Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social." Y Patricia Blanco, Touria Bousserg, María Carolina Cossío, María Khan, Ayada Randani y Saida Reffas (2010) "Hablando de nosotras y de nuestras reivindicaciones". En Gregorio, Carmen (directora) ¿Porqué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes sujetos de construcción política. Universidad de Granada: 41-54 y 55-82.



Ilustración 1: No a la marginación en las aulas. Touria Bousserg (2010) Fotografía realizada por Ariana S. Cota



Ilustración 1: Igualdad. Carolina Cossío (2010) Fotografía realizada por Carmen Gregorio



Ilustración 2: Tierra sin guerra. Saida Reffas (2010) Fotografía realizada por Carmen Gregorio.

Las mujeres participantes en el grupo de la capital además de participar en la costura reivindicativa de las arpilleras, se lanzaron a escribir, rodar, interpretar y producir su propio cortometraje.

Durante las sesiones en las que les mostrábamos distintas propuestas para la reivindicación, ellas pudieron ver como otros colectivos de mujeres inmigrantes habían optado por el género documental como una estrategia posible para mostrar miradas propias y por lo tanto ofrecer contra-información acerca de las mujeres inmigrantes. Sin embargo, las participantes expresaron de manera conjunta su deseo de 'crear historias' e interpretarlas, por lo que se animaron a realizar un cortometraje.

Mientras que en el espacio construido por mi compañera, Raquel Cantos durante los

primeros talleres me permitió desarrollar mi labor como observadora participante, recogiendo los discursos de las mujeres sobre los temas que se iban planteando; la diversidad de roles que ejercí sobre todo en el taller de videocreación (preparar los materiales, ayudar a las mujeres en la escenografía, rodaje e incluso la interpretación, todo ello relacionado sobre todo con mi compromiso con las mujeres de que contaran con mi apoyo para sacar su obras artísticas adelante, me situó en un lugar confuso cuando comencé la escritura del capítulo del libro que escribimos colectivamente, miembros del equipo investigador y las mujeres participantes en los talleres⁷.

A grandes rasgos yo veía dos opciones de escritura; o emplear el escaso material recogido durante el proceso y compararlo con anteriores discursos de otros talleres e imágenes del proceso, o bien, elaborar un relato en el que se describieran textualmente las historias desarrolladas en la videocreación acompañándolas de estilos y recursos artísticos que las mujeres participantes, pese a no tener una relación directa con la interpretación o con las Bellas Artes, habían llevado a cabo.



Ilustración 3: Touria Bousserg, Patricia Blanco y Maria Khan. Fotogramas del cortometraje: Miradas. Mujeres Inmigradas (2010)

Mi aproximación teórica y práctica en el terreno de las artes era muy incipiente y principalmente había estado relacionada, con la interdisciplinariedad del máster de Estudios de las Mujeres y del Género GEMMA, que en 2008 yo había comenzado a estudiar.

El máster GEMMA ofrece cursos específicos sobre Literatura, Bellas Artes y Cine, como una herramienta que han empleado la mujeres y colectivos de mujeres de manera específica a lo largo de la historia, pero también el Arte como objeto de crítica y denuncia

⁷ Sánchez, Ariana (2010). La producción de representaciones mediante videocreación. Un cortometraje artístico, tres historias para la reivindicación. En: Gregorio, Carmen (directora) ¿Porqué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes sujetos de construcción política. Universidad de Granada: 83-94. El cortometraje estaba compuesto por tres relatos individuales: Touria Bousserg, "Todas Iguales"; Patricia Blanco, "Las Apariencias Engañan"; Maria Khan, "Ser O No Ser". Este cortometraje se puede solicitar en: OTRAS. Perspectivas Feministas en Investigación Social <http://pfisiem.ugr.es>

desde una perspectiva feminista, con la finalidad de reivindicar nuevas miradas y enfoques en torno a las desigualdades de género, de clase o procedencia, que operan dentro del sistema institucional artístico y que impiden a las mujeres desarrollarse como artistas en igualdad junto a los varones, que los temas que les interesan estén también representados, que las mujeres sean consideradas sujetos del mundo del arte y no solo objetos bajo la mirada del arte masculino.

Algunas de las particularidades que encontré para mi escritura acerca de la videocreación realizada por las mujeres participantes, se relacionaba con la “no experiencia previa” en el mundo de las artes y con la utilización del arte como forma de reivindicación.

De este modo, me dispuse a realizar una búsqueda en Internet sobre experiencias similares, que me pudieran ayudar a insertar las prácticas artísticas que habían llevado a cabo las mujeres en cada una de sus historias, como la improvisación y el performance o el uso de la metáfora espacial y el cuerpo⁸.

A continuación, presento la tabla con algunos de los indicadores que se emplearon para buscar en la Red, acciones artísticas reivindicativas que pudieran servirme como orientación para abordar mi escritura acerca de la videocreación **Miradas. Mujeres Inmigradas:**

| | | |
|------------------------|-----------------------------------|--|
| OPERADORES BOLEANOS | Operador de Unión “OR” | “political art” OR “protest art” |
| | | “feminist art” OR “women art” |
| | | “action art” OR “activism art” |
| | Operador de Intersección “AND” | activism AND art |
| | | art AND politic |
| | | “political activism” AND “artistical action” |
| | Operador de Negación “NOT” | “political art” NOT artist |
| | | “activism art” NOT “art galleries” |
| | | “political art” NOT “political parties” |

Tabla 1. Realización propia.

Usando estos operadores, pero también siguiendo hipervínculos que iba encontrando en las páginas web y blogs que visitaba, accedí a una información amplia e interesante,

⁸ Para la búsqueda de información en Internet, empleé los distintos operadores booleanos o lógicos y de proximidad que son empleados para búsquedas de términos compuestos. Estos operadores fueron estudiados a partir de los cursos también impartidos en Máster GEMMA: Introducción a los Recursos bibliográfico-documentales para la investigación en Estudios de las mujeres y Recursos bibliográficos y documentales para los Estudios de las Mujeres, impartidas por la profesora Ana M^a Muñoz Muñoz, durante el curso académico 2008/2009.

sobre arte reivindicativo y acciones político- artísticas.

De todas las obras que localicé, la que más me llamó la atención y que considero el desencadenante inmediato de mi interés por conocer y estudiar el Artivismo, es la obra que se describe a continuación: **Fiesta en el Inem**, llevada a cabo por el colectivo **Enmedio**⁹.

Ilustración 4: Cartel Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)



Enmedio, a través de su página web, anunció la propuesta e invitaron a la participación en

9 En su página Web el colectivo se presenta de este modo: “Enmedio sabe que el nuevo escenario en el que se desenvuelve la comunicación está cambiando, y que en la nueva estructura social comunicativa se han colado valores, estéticas e intereses que, sin dejar de ser individuales, entran en conexión los unos con los otros. A este fenómeno nos gusta llamarlo *sociedades conectadas*. Estas sociedades son frágiles y ambivalentes y sus ocupantes no sólo adaptan las nuevas tecnologías a sus condiciones e intereses personales, sino que además se convierten en productores de contenidos y de servicios. Una consecuencia natural de todo esto es la invención de nuevos usos, de nuevos lenguajes y de nuevas prácticas sociales basadas en una capacidad imaginativa interconectada. Investigar de qué está hecha esta capacidad imaginativa, definir la función que las prácticas artísticas desempeñan en ella e inventar. así, nuevas formas de intervención social, es lo que nos hemos propuesto, por esto estamos Enmedio.” <http://www.enmedio.info/acerca-de/>

un sentido amplio, los días 19 y 26 de marzo de 2009¹⁰, donde se realizarían talleres para preparar la acción. De estos talleres surgió la presentación en vídeo¹¹ para el último taller, que se celebraría el día 18 de abril de 2009¹². Este vídeo fue promocionado desde canales de Internet de difusión masiva: YouTube, Vimeo, Flashmob video, Bliptv, entre otros. A continuación describimos la acción que se realizó el día, 30 de abril de 2009, en la Plaça Universitat de Barcelona, a las 11 horas.



Ilustración 5: Encuentro en Plaça Universitat, Barcelona (2009)

Un grupo de personas reparten las serpentinas y confeti y se repasan los puntos claves de la acción. El grupo se divide en dos, uno más pequeño que entra en la oficina del INEM como unas/unos usuarias/os más y el otro que espera fuera con un equipo de música y el resto de recursos que usarán para la fiesta.

El grupo que entra primero, se dispersa por la sala de espera mezclándose con el resto de usuarias/os que están esperando para ser atendidas/os. El panorama que se muestra en el interior de la sede, es el imaginable: personas que se encuentran en el desempleo en la actual crisis económica, y funcionariado de las distintas instituciones públicas dependientes.

10 <http://enmedio.info/beta/?p=492>

11 El vídeo para el último taller preparación de la acción directa "Fiesta en el INEM" se puede visitar en <http://www.youtube.com/watch?v=DUzTsZfHN28>

12 Este vídeo fue promocionado desde canales de Internet de difusión masiva:

YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=04ZOMQH6gu0;>

<http://www.youtube.com/watch?v=51l0fhOC5t4;>

<http://www.youtube.com/watch?v=FY2vp1dYc7c>

Vimeo: <http://vimeo.com/6326506>

Dale al play: <http://www.dalealplay.com/informaciondecontenido.php?con=334722>

Bliptv: <http://blip.tv/enmedio/fiesta-en-el-inem-2067041>.

De pronto, una persona que espera sentada empieza a percutir un bolígrafo sobre una libreta, una segunda persona utiliza una botella de plástico vacía para hacerla sonar sobre una barra de metal, otra persona agita un llavero.



Ilustración 6: Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)

Al momento unas cinco personas empiezan a hacer palmas mientras el resto de personas convocadas para la acción, entran en la oficina portando un equipo de música donde suena música “techno”, tirando confeti y serpentinas, subiéndose a las sillas para animar al resto, haciendo ruido con pitos y bailando.



Ilustración 7: Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)

Las personas que trabajan en la oficina, incluyendo la persona encargada de enseñarnos a usar la “huella digital”, se muestran tan extrañados como las personas usuarias.



Ilustración 8: Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)

Algunas personas se animan más que otras pero todas en general sonríen y aplauden. Juegan al limbo -pasando bajo un cartel que lleva escrito la palabra 'crisis'- invitando a todo el mundo a participar y finalmente hacen una “conga” para pasear por toda la oficina.



Ilustración 9: Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)

La fila de personas termina en la calle con un baile ya más triunfal.



Ilustración 10: Fiesta en el Inem. Enmedio (2009)

Al finalizar el vídeo aparece una usuaria de INEM diciendo: “me lo he pasado genial. Y

además, estando en un sitio como éste, que estamos todos medio-depresivos, pues mejor todavía.”

Puesto que mi intención en aquel momento, era conocer algunas prácticas artístico-políticas que me ayudaran a teorizar acerca de la videocreación que habían realizado las mujeres¹³, esta acción me aportó una cierta mirada sobre cómo algunos colectivos pueden emplear el arte como una estrategia para la reivindicación política, sin tener que poseer un gran conocimiento acerca del arte o, dedicarse al mismo de una manera profesional.

También me surgieron algunas dudas: ¿cuál era la reivindicación concreta en Fiesta **en el Inem**? ¿por qué una fiesta? ¿quiénes eran **Enmedio** y quiénes participantes de esta acción? ¿habían llevado a cabo otras experiencias similares? ¿existían más grupos y más acciones?

Me puse en contacto con Enmedio por medio de un correo electrónico y les mostré algunas de mis inquietudes, en el marco de mi escritura y cierre del proyecto “Representaciones de las mujeres inmigrantes como sujetos de acción política”, pero también como una aproximación a una posible nueva investigación. Enmedio contestó, felicitándonos por nuestra investigación en cierre y animándonos a participar en la acción política-artística que como ellas/os, llevan a cabo los colectivos activistas.

Desde mi “virtual encuentro” con el colectivo activista Enmedio a mediados del 2010 hasta el presente, mi investigación feminista ha estado centrada en conocer qué es el **Artivismo**, a través de sus discursos y de sus prácticas artísticas a través de la Red.

Lo que se presenta en este trabajo Fin de Máster, es por lo tanto el resultado de esta investigación, desde mi interés más amplio por contribuir, como ya sucediera en las anteriores investigaciones comentadas, a la noción de ciudadanía desde una perspectiva feminista.

13 Como se explicó anteriormente, para componer mi aportación al libro colectivo (S, Cota, 2010).

1.3. Objeto de Investigación.

En este trabajo, el objetivo principal ha sido conocer el **Artivismo**, un movimiento concreto de arte y activismo, que aglutina colectivos que por medio de sus prácticas artístico-políticas en los espacios públicos ejercen prácticas de ciudadanía, para la reivindicación de derechos, justicia social y transformación política.

Estos colectivos que dependiendo de cada caso surgieron a partir de mediados de los años 1990, presentan una particular mirada acerca de la participación ciudadana y de entender la política.

Puesto que las intersecciones entre arte y política no son novedosas, queremos conocer el Artivismo, o más bien, los **colectivos artivistas**, para entender por qué ha surgido un neologismo; es decir, qué ejercicio de ciudadanía activa, inclusiva, y vivida, piensan y realizan las/os artivistas, como para ser identificados como un grupo distinto del resto de movimientos sociales que incorporan la estética en sus acciones o de aquellas/os artistas implicadas/os con una determinada acción política.

Un primer análisis del Artivismo en la Red se ha centrado en conocer e intentar comprender cómo se relaciona el Artivismo con la noción de ciudadanía, prestándole especial atención a sus presupuestos de vida, política y participación.

Un segundo análisis, se centra en sus prácticas para la acción política, cuáles son sus temas de denuncia y reivindicación, que medios utilizan para sus obras y el lugar que ocupan las Nuevas Tecnologías en sus prácticas.

El último análisis presenta una posición feminista crítica sobre la tensa relación que se ha llevado a cabo entre el Feminismo artístico y el Artivismo sobre la complejidad de la concepción de lo público en el Arte y en la Política.

Pero antes de dar a conocer cuáles han sido los productos concretos de esta investigación, parece necesario definir todos aquellos cruces disciplinares y enfoques teóricos que han sido empleados

Para analizar y reflexionar sobre el Artivismo, ha sido necesario hacer una revisión de una diversidad de literatura académica o cruces disciplinarios, que afectan al tema de estudio.

2. Ejes teóricos

En este capítulo, se presenta la revisión de la literatura que he ido trabajando a medida que iba centrando mi objeto de estudio en el Artivismo.

En primer lugar he tratado de articular la relación entre **Antropología y Arte** desde una perspectiva feminista, buscando cómo la Antropología Social ha tratado de pensar el Arte como un producto de las culturas humanas, pero también los intercambios entre la teoría antropológica y la teoría artística a partir de los 1980 en adelante en torno a la “crisis de la etnografía”, mediante propuestas artísticas que se alejan de cualquier función científica de la Antropología.

Un segundo apartado se enmarca en la revisión de la noción de **ciudadanía** en el pensamiento feminista. Al ser uno de los temas más teorizados desde el Feminismo, en este trabajo no podemos incluir la diversidad y amplitud de modelos teóricos y prácticos que se han propuesto, situándonos por tanto, en los debates críticos que comenzaron a mediados de los 1990 y que se han centrado principalmente en analizar de manera crítica aquellos enfoques clásicos centrados en la pertenencia a una comunidad y los derechos y obligaciones que derivan de dicha pertenencia, para en su lugar, situar la mirada en la visibilización de como los colectivos con dificultades para acceder a los derechos, a su ejercicio o a su ampliación, elaboran pensamientos y prácticas para tratar de alcanzarlos.

Se le dedica un tercer apartado a la revisión de la literatura sobre **etnografía virtual**, método empleado en esta investigación, al considerar que algunas de las controversias de la aplicación del método etnográfico al estudio de las sociedades en Internet, pueden resultar útiles a la hora de entender algunas de las decisiones tomadas en el curso de la investigación que se presenta.

Por último y antes de entrar de lleno en el análisis del Artivismo, proponemos un apartado donde repaso sobre aquellos antecedentes de **arte activista** y del **arte en los espacios públicos** que consideramos pueden ayudar a entender y aclarar algunos de los discursos y acciones de los colectivos que hemos estudiado.

2.1. Feminismo. Antropología. Arte.

La antropología social en tanto disciplina que trata de conocer, analizar y reflexionar sobre la diversidad cultural humana, mira las sociedades desde un planteamiento holístico. Aunque para operativizar sus investigaciones cada profesional suele centrarse en un tema de una sociedad particular, la totalidad de los hechos que en esa sociedad ocurre así como la interrelación de todas las estructuras sociales, de poder, que en esa sociedad suceden, tanto en el presente como en su historicidad, son competencias de la Antropología (Kottak, 2002).

Es por esto que el Arte, o mejor dicho la mirada estética de cada sociedad -porque no todos los grupos humanos tienen una palabra equivalente a nuestra concepción del arte y porque cada sociedad va a incluir o excluir de esta mirada estética ciertos productos y significados-, ha sido uno más de los campos en los que se ha desarrollado la disciplina.

Ahora bien, con respecto al Arte como concepto dominante, tal y como lo entendemos en las sociedades occidentales, hay que precisar que la Antropología solo se ha preocupado de un tema principalmente: cuestionar el etnocentrismo artístico que nuestra sociedad impone acerca de qué es y qué no es el Arte. (Méndez, 2003).

Tampoco en la Antropología Social esto ha estado siempre tan claro. Si nos acercamos a cómo los primeros antropólogos describieron y valoraron las producciones artísticas de otras culturas, vemos que su posicionamiento era el mismo que la Historia del Arte ha mantenido hasta hace relativamente poco. Lourdes Méndez (2003; 2009) reflexiona acerca de por qué, la mirada antropológica sobre la producción creativa de las sociedades no occidentales ha permanecido más estática que otras áreas de la vida social una vez que la Antropología puso en valor el Relativismo Cultural.

Según su opinión, es la **concepción moderna del artista** – pensada como un genio, alguien al margen de su contexto, con una sensibilidad estética distinta al del resto de la sociedad- la que construye toda la experiencia artística y por lo tanto niega la posibilidad de reconocer como artistas, personas en aquellas sociedades donde dicha noción moderna del artista no existe (Méndez, 2009: 162).

Esta visión perduró en la mirada antropológica hasta relativamente el presente contemporáneo.

Por ejemplo, algunas/os antropólogas/os, se preocuparon de fotografiar o recoger la producción creativa que se elaboraba en las sociedades que estudiaba y las trajo a

occidente, creando verdaderas exposiciones sobre estos objetos; también antropólogas/os tomaron el pulso al arte al ser ellas/os quienes se encargaban de elaborar producciones artísticas¹⁴, sustituyendo el texto antropológico por una documentación visual (Jacknis, 1988). Pero rara vez se preocuparon por documentar y reflejar quiénes habían sido las personas que habían elaborado estos productos y de este modo, el arte no occidental aparecía representado por la cultura de procedencia destinando al **anonimato** a las personas que lo realizaban; justo lo contrario de lo que sucedía en Occidente, donde la autoría del/de la artista es un elemento central (Méndez, 2009: 56)

Vemos que a pesar de que la Antropología siempre ha tenido en cuenta la producción estética de las sociedades estudiadas –Tylor [1871] (1995: 29) incluyó en su definición de cultura al **arte** como un componente de la misma-, la mayor parte de las veces, se ha limitado a su clasificación como artesanía y a negar la posibilidad de realización del/de la artista, porque solo estaba teniendo en cuenta la condición moderna del mismo que hemos comentado.

La Antropología del Arte a partir de la segunda mitad del siglo XX ha tenido un enfoque más comprometido en denunciar el **etnocentrismo artístico** que mira la producción artística fuera de nuestras fronteras como una especie de primitivismo o de arte exótico. De hecho, como señala Méndez (2009) algunas/os artistas de las vanguardias de la segunda década del siglo XX, tratando de llegar en tanto que artistas a su propia esencia, a desquitarse de los aprendizajes recibidos, miraban las obras de arte no occidentales considerándolas no solo como un arte más puro y menos evolucionado, sino también identificándolo con las etapas de desarrollo humano, un arte más cercano a nuestra infancia, antes de ser socializados totalmente desde las estructuras culturales de pertenencia. (Méndez, 2009: 62-65)

14 Ruth Benedict, quien empleaba seudónimos como Ruth Stanhope y Anne Singleton para publicar su poesía, trató de incorporar ciertos estilos literarios-poéticos en sus obras dentro de los estudios antropológicos. En Franceschi, Zelda (2006) *Le storie di vita. Percorsi nella storia dell'antropologia americana*, Bologna: Editore Clueb.

Por otra parte, Ira Jacknis (1988) analiza los usos de la fotografía y el film que Margaret Mead y Gregory Bateson emplearon en Bali para documentar su trabajo de campo, como ya hicieran anteriormente otras/os investigadores de campo. En algunos casos la imagen y el vídeo era la fuente de documentación primaria y no produjo ningún análisis textual, solo la manera de presentar el resultado, era sobre todo para Margaret Mead, suficiente para entender los hechos que las imágenes presentaban. Mientras que en Antropología esta forma de sustituir el texto explicativo e interpretativo por el uso de imágenes, fue muy criticado e incluso Bateson, trató de desvincularse de este trabajo, en la disciplina artística los trabajos visuales de Mead y Bateson se consideran valiosos antecedentes para la construcción de metodologías de investigación propias en el campo de las artes como el foto-ensayo o el “Art-based Research” (Hernández, 2008; Marín, 2005).

Méndez (2003) también ha dedicado parte de su labor antropológica al feminismo. Desde aquí la autora señala, que la Antropología del Arte no se ha dedicado especialmente a documentar el arte producido por mujeres en distintas épocas y en distintas culturas, siendo su compromiso, como antropóloga feminista y empleando el uso de los criterios establecidos por el Feminismo artístico, la denuncia sobre la invisibilidad del arte que realizan las mujeres, así como los estereotipos que se representan en las obras de arte en torno a la mujer como objeto y la crítica feminista en el arte sobre la representación subjetiva. (2003: 85-95)

Méndez (2003) va a señalar desde este enfoque que,

las posibles diferencias entre artistas mujeres y artistas hombres, entre los modos de apreciar sus obras por parte de receptoras y receptores, de otorgarles legitimidad y valor social, de situarlas con relación a otras obras plásticas, de intentar comprender su significado simbólico y sus cualidades estéticas, es un campo de investigación privilegiado para ver cómo se reproduce socialmente en el campo producción artística la jerarquía y la dominación de un sexo sobre otro al intervenir en él la ideología sexual dominante. (2003:86)

En el caso de las mujeres productoras de obras estéticas en las sociedades estudiadas por las/os antropólogas/os, estas no fueron aceptadas como artistas, hasta que la Antropología Feminista empezó a acusar a la disciplina de un sesgo en la mirada que impedía reconocer a las mujeres no occidentales más allá de los roles reproductivos que ahora serán denunciados como preconcepciones, pues la mirada antropológica no solo era etnocéntrica sino que el pensamiento feminista en antropología va a denunciar también el androcentrismo epistemológico.

Aunque las artistas occidentales sí podían llegar a ser reconocidas por las instituciones artísticas, también podíamos ver sesgos androcéntricos concretos en cómo eran recibidas sus obras en los circuitos convencionales del arte.

Por lo tanto, desde la Antropología Feminista se va a defender que [e]/la artista es una persona sexuada, que vive en un contexto social, forma parte de un grupo étnico, comparte con los miembros de su cultura ciertos valores, creencias y costumbres, y pertenece a una clase social (Méndez, 2003: 52); categorías que deben ser tenidas en cuenta para la concepción de qué significa ser artista en cada sociedad, mientras que la para la historia del arte y otras fuentes de validación oficiales, el “verdadero artista” está por encima de estas condiciones de desigualdad pues su aceptación es universal, consolidando la visión del artista como un genio y por lo tanto, la ausencia de mujeres

artistas o una mínima representación de ellas en determinados periodos históricos se describiría desde las cualidades propias de las mujeres en función de su naturaleza (Méndez, 2003: 52).

La Antropología Feminista, por medio de la deconstrucción de las categorías dicotómicas de nuestra forma de pensamiento occidental, que le daba valor al arte producido por los varones en cuanto a su genialidad en la creación y relegaba a las mujeres a la artesanía entendida como proceso mecánico repetitivo carentes de las otras facultades, pondrá en entredicho la supuesta esencialidad dicotómica naturaleza/cultura y de este modo denunciará que los espacios artísticos le son negados a las mujeres por la correspondencia que las relaciones de poder trazan entre las estructuras de pensamiento y sus efectos materiales y no por características físicas o psicológicas.

El pensamiento feminista en Antropología también va a evidenciar cómo la supuesta genialidad individual del artista hace más difícil la denuncia androcéntrica, pues la interconexión con el contexto y con las relaciones sociales siempre es negada y un “[p]roblema social se limita a un mero problema individual” (Méndez, 2003: 86)

Desde el otro lado, es decir de la crítica artística que mira la Antropología Social, es Hal Foster una de las personas que más ha reflexionado sobre los intercambios entre ambas disciplinas, pensando de manera crítica cómo se han influido recíprocamente (Foster, 2001: 175-210).

Foster considera que los continuos intercambios entre ambas disciplinas, por ejemplo el giro antropológico de Clifford Geertz (1997) al considerar la Antropología como una forma de literatura, la etnografía collage diseñada por James Clifford (2001: 172) y del otro lado, la política cultural (Foster, 1985: 121-139) que mueve ciertos sectores del arte principalmente el arte étnico pero también formas de arte colaborativo con minorías en situación de exclusión social, son según el autor, *falsos compromisos* por la transdisciplinariedad, pues con frecuencia ni los/las antropólogos/as que ven el arte como una opción creativa para elaborar sus textos ni las/los artistas que tratan de implementar nociones antropológicas a la hora de realizar sus obras, asumen con rigurosidad los planteamientos en los que supuestamente fundan su práctica.

Desde mi planteamiento para esta investigación y asumiendo el pensamiento crítico que tanto desde la antropología del arte como desde la teoría crítica del arte han elaborado,

me propongo, mirar el **Artivismo**, como una manera de entender el arte activista, no desde un planteamiento moderno que considera la figura del artista como un genio fuera de las fronteras de las estructuras sociales en las que desarrolla su obra, ni como una antropóloga que busca en el arte conexiones poco elaboradas y poco comprometidas con los planteamientos que estas/os artistas plantean, sino analizar **cómo estos colectivos artísticos emplean el arte de manera reivindicativa, como un ejercicio de la ciudadanía, en su interdisciplinariedad entre arte y ciencias sociales y filosofía para tratar de visibilizar otras maneras de ejercicio político, que no son reconocidas por la política formal y como ya veremos más adelante, que son cuestionadas desde el Arte Feminista.**

2.2. Teorías Feministas en la noción de ciudadanía.

Los debates feministas sobre la concepción de Ciudadanía, han sido desde 2007, el principal punto de interés en torno al cual me he desarrollado como investigadora. En este apartado me propongo contribuir al debate feminista en torno a la ciudadanía, centrándome en la noción de Ciudadanía Viva como un marco teórico amplio para posteriormente, incorporarlo al tema de la investigación que nos ocupa: los colectivos artistas.

El feminismo académico ha elaborado una rica y profunda literatura en torno a la noción de ciudadanía desde la última década del siglo XX. Aquí no podemos desarrollar cada una de las interesantes perspectivas que se han propuesto, pero sí reconocer su amplitud y el centro de interés de cada uno de estos modelos teóricos, para poder contextualizar nuestra propia visión de la ciudadanía y plantear, algunas de las controversias sobre la noción mencionada.

A partir de los años 1990, comenzaron a surgir algunas críticas a las formulaciones que desde el feminismo se venían elaborando en torno a la concepción de la ciudadanía. Una primera crítica vino a ser, la deconstrucción del sujeto universal del feminismo; esto es, la categoría **mujeres**. Desde enfoques muy diversos, se ha planteado que la ciudadanía no puede suponer lo mismo para cada mujer, en función de una multiplicidad de factores y que el debate universalismo/diferencia, no se puede resolver ignorando la segunda

cuestión (Mouffe, 1995).

Además de la crítica a la concepción de la ciudadanía como un universal para todas las mujeres, desde algunos enfoques feministas se ha reconceptualizado la ciudadanía bajo las categorías de pluralismo, agencia, cotidianeidad, entre otras, tratando de desenmascarar que no es solo la mera concesión de derechos o la participación en la arena política lo que confiere el estatus de ciudadanas.

Una primera propuesta en este sentido es la elaborada por Iris.M. Young (1990), centrada en la donación de derechos y el ejercicio de la política, en función de la pertenencia a comunidades, ya sea por el origen o la afinidad la cual surgió a partir de lo que ella reconocía como “urgencias” y que eran las comunidades de indígenas norteamericanos, comunidades de inmigrantes y colectivos de mujeres.

Aunque Young (1990) intentó desencializar la pertenencia a una comunidad y ponerla en valor como algo fluido y dinámico que algunas veces puede unir a unas mujeres, en torno por ejemplo a sus derechos como comunidad de habla hispana y luego algunas de estas mujeres pueden unirse a otras en la lucha por los derechos como mujeres lesbianas, Young dio por hecho sin abrir un debate con los grupos sobre los que ella se preguntaba, si las comunidades deseaban solo poder ejercer la acción política en aquellos temas que directamente le afectaban o cómo podía garantizarse al interior de las comunidades que las personas pertenecientes pudieran participar en horizontalidad.

Aun así, Young (1990) se enfrenta al pensamiento sobre la ciudadanía revelando cuáles son las principales resistencias de los estados nación: una **ciudadanía plural** que no se siente representada simplemente bajo los intereses de la sociedad civil y que a mi juicio supone, un claro antecedente que posibilitará en el debate político la inclusión de la ciudadanía plural.

Esta autora además, al exponer su teoría acerca de la política de la diferencia (1990), pone en entredicho aquellas posturas del feminismo, centradas en la universalización de los derechos de ciudadanía (Dietz, 1994) así como el discurso de las feministas maternas que defendieron un idealismo político de las mujeres en tanto que cuidadoras en un nivel micro de la vida humana extrapolable a un nivel macro para un mejor ejercicio de la política (Elshtain, 1992).

El debate contemporáneo de la ciudadanía plural no solo ha propuesto una mirada hacia la diversidad de identidades y de demandas en función de la pertenencia o de las

condiciones de desigualdad que operan en la sociedad sino que ha cuestionado además, las maneras en las que los factores de exclusión, son sorteados por colectivos y comunidades para acceder a los derechos y a la participación política, de maneras alternativas al ejercicio formal de la ciudadanía (Lister, 2007; Gregorio y Arribas, 2008; Sassen, 2003).

El punto de interés para algunas autoras se sitúa en conocer cómo las personas y los grupos que carecen del estatus formal, de actoras/es políticas/os, tratan de conseguir la inclusión como ciudadanas/os, ejerciendo sus derechos, reivindicando su ampliación o la consecución de nuevos derechos y actúan desafiando las relaciones de poder dominantes (Gregorio Gil, 2004, 2008, 2010; Kabeer, 2007; Lister, 2003, 2007; Cherubini, 2008, 2011).

No se trata de obviar la inclusión ciudadana que supone la adquisición de derechos formales sino en reconocer también, que las personas y colectivos que no están incluidos en la ciudadanía formal piensan y actúan desde la propia concepción que supone para ellas/os ser ciudadanas/os. Dicho de otra manera, que “[l]a ciudadanía tiene que ver con instituciones, políticas y estructuras concretas pero también con las formas en que las personas pueden moldearlas utilizando ideas acerca de los derechos y la participación” (Bridge, 2011).

Una importante contribución de las autoras que centran su análisis en el estudio situado de mujeres y colectivos de mujeres concretos y el ejercicio de la ciudadanía ha sido la deconstrucción de las categorías dicotómicas público/privado, productivo/reproductivo, nación/extranjería y que ha resultado una contribución clave para repensar por qué la ciudadanía formal está aliada con las primeras y niega el ejercicio político de las segundas en tanto que no son consideradas, intereses de la esfera política.

Desde algunas perspectivas feministas en las Ciencias Sociales, pero también en los Estudios Postcoloniales, se ha problematizado los marcos teóricos que dividen la ciudadanía en oposiciones dicotómicas de inclusión/exclusión (Gregorio, 2004); igualdad/diferencia (Alexander y Talpade, 1997); público/privado (Rosaldo, 1980), nacional/extranjería (Yuval-Davis, 1997), productivo/reproductivo (Narostzky, 1995).

Yuval-Davis (1997) por ejemplo, va a formular en términos de ‘**ciudadanía activa**’ su propuesta. Ella considera que no es suficiente con garantizar los derechos y que el paso hacia una ciudadanía garantista conlleva la creación de espacios y tiempos para la participación política.

Bulbeck (1998) y Sassen (2003) por su parte, van a pensar en la ciudad como ese espacio apropiado para la garantía de los derechos de ciudadanía en el contexto global actual, principalmente cuando se trata de grupos tradicionalmente apartados o no tomados en cuenta. Ambas coinciden en que las mujeres pueden sentirse más capacitadas para abordar la acción política desde los lugares e intereses que les afectan, pues “[p]ráticas informales y sujetos políticos no totalmente reconocidos pueden no obstante funcionar como elementos activos en el entorno político” que es la ciudad global (Sassen, 2003:90).

Por lo tanto tenemos, propuestas que miran a las comunidades de identificación, de una manera fluida, para su acción política (Young, 1990); propuestas que cuestionan la ciudadanía como la comunidad orgánica, homogénea y proponen la diversidad que aportan las mujeres, en la deconstrucción de las dicotomías que autorizan la acción política proponiendo más que su asimilación, las condiciones favorables para su ejercicio como ‘ciudadanas activas’ (Yuval-Davis, 1997); y perspectivas que miran la ciudad global contemporánea como un entramado complejo de colectivos no totalmente autorizados, no totalmente reconocidos, que encuentran en el intersticio de la ciudad, su espacio político para sus acciones reivindicativas de ciudadanía. (Sassen, 2003).

La ciudadanía activa, pese a ser un concepto poderoso que centra su interés no en la donación de derechos sino en la capacitación para ejercerlos, presenta problemas para llevarlos a la práctica. Una de estas dificultades podría ser que de hecho para muchas mujeres, sus vidas han trascendido al margen de los espacios de toma de decisiones, han sido socializadas para el No Poder. Teresa Del Valle quien formula críticamente este concepto de la socialización de las mujeres para el No Poder, defiende otra socialización: la que considera que las personas podemos cambiar y resocializarnos a lo largo de la vida, siempre que se creen y se utilicen espacios y mecanismos para la emancipación de las mujeres. (Del Valle, 1991).

Otras teóricas feministas del campo de la Ciencias Sociales, han reflexionado sobre las metodologías para llegar a conocer cómo las mujeres, ejercen sus derechos fuera de los espacios privilegiados de acción política y desde asuntos o intereses políticos no siempre reconocidos por la política formal. Para estas autoras lo importante es no partir de las preconcepciones, de las representaciones dominantes que hay en torno a las mujeres y que las invisibilizan como actoras sociales (Gregorio Gil, 2004). Una manera de contrarrestar este no reconocimiento de las mujeres, pero también de otros colectivos no

autorizados o reconocidos para el ejercicio político, puede consistir en acercarnos al carácter situado de cada colectivo en su cotidianeidad, lo que Lister (1997) Kabeer (2007) Cherubini (2008, 2011) han denominado la **Ciudadanía Viva**.

Se trata de reconocer que en los debates teóricos sobre la ciudadanía hasta hace relativamente poco, existía un “vacío empírico” sobre cómo los grupos excluidos del ejercicio ciudadano formal se piensan como ciudadanas/os y actúan en consecuencia. En lugar de centrar la atención en el reconocimiento o la ausencia de reconocimiento de la ciudadanía y los mecanismos posibles para llevarla a cabo, se propone conocer la posible diversidad de voces y miradas que en su práctica cotidiana están ejerciendo la militancia, la acción política, la reivindicación de sus derechos, o participando en grupos de toma de conciencia sobre la exclusión y cómo actuar políticamente para el cambio. (Kabeer, 2007: 7; Lister, 2007: 60)

Cherubini (2011), tras revisar la literatura concerniente a la ciudadanía viva, destaca la apertura de este enfoque teórico que se considera “interesado en las prácticas a través de las cuales las personas defienden o amplían los derechos adquiridos, el derecho a los recursos para poder ejercerlos y participan de la vida política en comunidad. (2011: 31)

Lister (2007) expone que la ciudadanía viva es una llamada de atención a quienes consideran que las personas excluidas son víctimas pasivas y ocultan la agencia política de numerosos colectivos que pese a estar formalmente excluidos participan activamente para conquistar derechos y/o ampliarlos. La ciudadanía viva se encarga por tanto de producir [i]nvestigaciones sobre el mundo cotidiano, las prácticas sociales y políticas que diversos colectivos llevan a cabo en diferentes contextos. (Lister, 2007: 60)

Podemos concluir por tanto este apartado, señalando que la concepción de una ciudadanía viva, se caracteriza principalmente por trasladar el objeto de estudio de cómo las feministas entendemos la ciudadanía, para pasar a investigar qué significa ser ciudadana/o para las/os propias/os implicadas/os y cómo actúan en consecuencia. De este modo vemos cómo, los grupos que están desplazados de la representación política formal, pueden ser no reconocidos como colectivos políticos al no participar en los circuitos formales para el desarrollo de la acción ciudadana; sin embargo una mirada menos etnocéntrica, nos acerca a cómo las personas que hasta ahora podíamos pensar como ausentes de la participación política –lo que nos conduce a menudo a adoptar una posición paternalista tratando de representarlas- no es sino nuestra propia concepción restrictiva de la ciudadanía que con cada investigación sobre colectivos concretos de

lucha, nos ayudan a repensar si la acción política puede ser pensada y actuada desde diversos posicionamientos, lugares y prácticas y que nuestro compromiso debe ser por lo tanto contribuir a su visibilización y no a su representación.

En el estudio situado sobre el Artivismo, veremos las maneras que tienen de articular los colectivos activistas sus propuestas de vida, política y participación, en el marco de la ciudadanía vivida.

Una vez situados los debates feministas sobre la ciudadanía para proponer el marco de análisis teórico de este proyecto, en el siguiente apartado se presenta un marco metodológico, no exento de debate y conflicto, desde el que nos acercaremos para abordar la investigación sobre los colectivos activistas.

2.3. Etnografía Feminista y Etnografía Virtual. Debates metodológicos.

Los colectivos activistas, nuestro objeto de estudio, tienen una importante presencia en la Red. Es desde Internet, donde dichos colectivos articulan una serie de discursos a través de sus propias páginas web y emplean todo tipo de dispositivos en Internet -páginas web propias y/o vinculadas con el artivismo; la blogosfera; canales de vídeo online- para difundir sus prácticas artísticas, sus acciones políticas. En segundo lugar, los colectivos activistas a menudo emplean el uso de las Nuevas Tecnologías para llevar a cabo sus acciones de reivindicación ciudadana. Por último, el Artivismo se encuentra fuertemente vinculado con los proyectos políticos que promueven la Cultura Libre en Internet y la llevan a cabo desde un proyecto más amplio de desobediencia civil electrónica.

Para conocer y analizar el Artivismo, he decidido por tanto optar por una etnografía virtual, buscando como veremos trazar una **simetría** entre la forma en la que los colectivos activistas se relacionan entre ellos y mi relación como investigadora con dichos colectivos.

En este apartado se presentan algunos fundamentos de la Etnografía Virtual; y puesto que se trata de un terreno aún incipiente, parece conveniente exponer los debates metodológicos que surgieron a raíz de las críticas a la etnografía clásica por parte de la Antropología Feminista y posteriormente de la Antropología Posmoderna, así como las propias propuestas a engrosar este debate desde las/os propias/os etnógrafas/os virtuales.

A partir de la década de 1990, la Etnografía como método de investigación social, ha sido empleada por antropólogos/as, y también por otras disciplinas sociales y humanas, para conocer la relación entre Sociedad y Nuevas Tecnologías de la Comunicación (TICs) a partir del estudio en profundidad acerca de cómo, colectivos concretos, usan, se relacionan e interaccionan con las tecnologías. De este modo, la etnografía contribuye al enriquecimiento de los debates sobre comunidades virtuales, ciberespacio, y cómo se van incorporando de manera contextual y relacional, los usos de nuevas tecnologías y que significados y usos se le atribuyen.

Nos solemos remitir a la Etnografía como una metodología que es construida, procesual (Frazier, 1993), que no está sujeta a reglas fijas y que es difícil de plasmar en un manual (Hine, 2000) y que por lo tanto va llenándose de sentido a partir de las etnografías concretas; el caso de la Etnografía Virtual ha seguido este mismo proceso.

Ésta se abre paso al reflexionar sobre la propia metodología etnográfica, como ya lo hicieran y hacen en el presente, la Antropología Feminista (Gregorio, 2006) y la Antropología Posmoderna (Clifford, 2001), sobre aquellas cuestiones que se dieron por hecho en el trabajo de campo y que tras décadas de producción etnográfica bajo estos fundamentos se han consolidado, de tal manera que parecen la carta de presentación de la metodología y que sin embargo, desde la Etnografía Virtual se propone una posibilidad de revisión y reflexión a la luz de las investigaciones de las realidades sociales contemporáneas.

Para empezar, la/el etnógrafa/o virtual, tiene que decidir de qué manera va a entender Internet: un lugar, una herramienta, una metáfora, un lenguaje, entre otros. Otro objeto de reflexión para las/os etnógrafas/os virtuales, han sido las peculiaridades de Internet en lo referente a las concepciones de **espacio** y **tiempo** etnográfico. (Domínguez, Beaulieu, Estalella, Gómez, Schnettler & Read, 2007; Hine, 2000). Las/os etnógrafas/os mantienen posturas parecidas y han alcanzado un consenso con respecto al carácter fluido y simbólico, del tiempo y el espacio, y que siguen una continuidad con los cambios que a partir de la crisis de la etnografía se han ido produciendo sobre estas concepciones (Hine, 2000; Abu-Lughod, 2006).

Otras revisiones, como la ausencia de interacción **cara a cara**, o los principios éticos del rol del/de la etnógrafo/a virtual, es donde las/os etnógrafas/os virtuales mantienen posturas enfrentadas.

En lo que se refiere al **espacio**, éste constituyó para la etnografía clásica una categoría delimitada y fija de campo antropológico. El campo era el lugar donde vivía la cultura que era objeto de investigación y que normalmente estaba alejado del lugar de procedencia del/de la antropólogo/a. La Antropología Urbana, realizada en el contexto de la persona que investiga, es un ejemplo de cómo el campo no tenía por qué ser un lugar aislado en el espacio o lejano de la cultura de procedencia (Delgado, 2008)

La Antropología de las Migraciones también ha revisado la noción del espacio considerándolo más fluido, y cuestionando el pensamiento acerca de que una cultura vive en un espacio bien delimitado. Los estudios sobre migraciones se han centrado en la movilidad de las culturas más que en lo estático de las mismas y algunos estudios entienden el espacio de una manera más dinámica desde la concepción de transnacionalidad (González, 2007).

Como la etnografía ha sido empleada como método por otras disciplinas sociales y humanas, desde la sociología, la psicología, la enfermería o la educación por ejemplo, se han realizado etnografías en hospitales, escuelas o barriadas que han difuminado aún más el poder que parecía contener el campo en los primeros estudios antropológicos (Franzé, 2002).

La etnografía en Internet presenta su propia problemática sobre el espacio, en concreto cómo han de entenderse la propia noción de espacio. El espacio de la Red es un espacio global, pero también es nacional y local y al mismo tiempo no implica que la/el etnógrafo/a tenga que moverse del sitio para conocerlo. Visitar lugares en la Red tiene como propósito vivir la experiencia de las/os usuarias/os más que con desplazarse al lugar donde las/os usuarias/os viven. Algunos de los “ritos” comúnmente relatados desde la etnografía: acceso al campo, negociación de la entrada en el campo, predisposición al extrañamiento, son también cuestiones que afectan a las/os etnógrafas/os virtuales y sobre las que deben tomar decisiones, pese a las dificultades del concepto de campo (Hine, 2000: 60-63).

La noción de **tiempo** aplicado al trabajo de campo etnográfico, también debe ser revisada a la hora de pensar en una investigación que emplee la etnografía para realizar una investigación en Internet.

Aunque los trabajos de campo antropológicos se han destacado por ser investigaciones extendidas en el tiempo, a partir de la crisis de la etnografía, esta noción ha sido problematizada. Clifford (2001) expone como el tiempo empleado en trabajo de campo etnográfico, obedece a ciertos convencionalismos asumidos por la disciplina -como también pueden serlo la idea del viaje o hablar la lengua nativa- y no a cuestiones puramente metodológicas. Los trabajos de campo no suelen alargarse por más de dos años, por más que no haya manera de demostrar que ese es el tiempo recomendado para conocer en profundidad una cultura. (Clifford, 2001: 48)

Mi posición es, que el tiempo en el trabajo de campo también viene condicionado por distintas concepciones de tiempo que afectan al trabajo etnográfico, pero que no lo constituyen, como el tiempo académico, el de la producción científica, el de las entidades financiadoras, entre otros.

Además, las etnógrafas y los etnógrafos ya sabían que el tiempo era relativo; cómo el tiempo depende de los marcos culturales en los que se inserta y cómo lo viven las personas a través de sus experiencias, ha sido una tarea antropológica entender que significa el tiempo desde pensamientos culturales concretos¹⁵.

Como veremos, el carácter fluido del espacio y el tiempo en Internet debe concretarse a la hora de tomar decisiones en el diseño de la investigación, pero por el momento señalar la posibilidad de la Etnografía Virtual para, sin moverte de tu asiento, encontrarte con una persona del otro lado del mundo de manera simultánea, a pesar de que allí puedan ser seis horas menos, son experiencias que deben ser tomadas en cuenta por las repercusiones que tiene para la etnografía convencional¹⁶.

Aunque la investigación etnográfica en y/o sobre Internet es relativamente reciente, la literatura sobre metodología etnográfica virtual es diversa y amplia.

15 Evans Pritchard fue uno de los primeros antropólogos en prestar atención y reflexionar con profundidad las implicaciones concretas que tiene en cada cultura la concepción autóctona de tiempo. En Evans-Pritchard, E. E. "El tiempo y el espacio", en *Los nuer*. Barcelona, Anagrama, 1977. También Karl Heider le dedicó buena parte de su estudio sobre los Dani del Gran Valle de Papúa Nueva Guinea, a comprender e interpretar las implicaciones culturales que la concepción emic de tiempo tenía para entre otras cosas, su sexualidad. Heider, Karl (1983) *Sexualidad Dani: un sistema con bajo nivel de energía*, En Buxo Rey, María Jesús. *Cultura y ecología en las sociedades primitivas*. Barcelona, Mitre, pp. 222-243.

16 Las variaciones horarias locales y sus repercusiones en Internet emergieron durante el proceso de trabajo de campo, cuando intercambiaba archivos o comunicaciones con algunos colectivos de Estados Unidos, como Dreams, The Yes Men y Not An Alternative, que viven en Nueva York.

Algunas investigaciones han centrado su atención en cómo se insertan TICs con grupos sociales concretos, destacando la importancia del contexto local para conocer el **impacto** de las nuevas tecnologías e incluso cuestionando la propia noción de impacto que tanto se asocia a la globalización de las telecomunicaciones.

John Agar, Sarah Green y Penelope Harvey (2005) realizaron una investigación sobre el proyecto “Manchester Virtual”; un proyecto de ámbito local para la extensión del uso de Internet. Algunas de las preconcepciones de partida para quiénes impulsaban el uso de las TICs era defenderlas como contributivas a la eliminación de fronteras simbólicas y físicas de la segregación espacial. Agar et al. (2005) sin embargo prestaron atención a cómo el proyecto era implementado en cada distrito de Manchester y las oportunidades reales que tuvieron los distintos colectivos sociales para adquirir habilidades que les convirtieran en potenciales usuarias/os y pusieron de manifiesto que para el caso de Manchester, se repetían la divisiones y singularidades tanto del espacio físico en cuestión como de la estratificación social y acceso a las oportunidades, pero sobre todo las autoras y el autor de la investigación visibilizaron que los contextos en los que se insertan las nuevas tecnologías se construyen de forma activa.

Otras investigaciones etnográficas han sido enfocadas a conocer espacios virtuales donde se crean comunidades. El uso de las Comunicaciones Mediadas por Ordenador (CMO) como los chats, foros de noticias y blogs en la Red, Dominios Multi-Usuario (DUM), como formas de tejer relaciones y construir colectividades a partir de las afinidades individuales.

Christine Hine (2000) distingue dos tipos de etnografías virtuales en función de dónde se ponga el acento a la hora de delimitar el objeto de estudio y se elijan las aproximaciones antropológicas. Un primer tipo de etnografía virtual sería aquella que entiende Internet **como cultura**: el ciberespacio; un lugar donde se crean sociedades virtuales o cibercomunidades. La segunda perspectiva o tipo de etnografía virtual es la que considera Internet como un **artefacto cultural**: como un producto de la cultura, que adquiere distintos usos en función de cómo se construye por usuarios, colectivos y/o sociedades situadas en contextos concretos. (2000: 25-54)

Internet como **cultura** equivale a considerar la comunidades forjadas en el ciberespacio tal y como consideramos las de la vida “offline”. Investigaciones enfocadas en este

sentido han defendido el compromiso y la complejidad que las relaciones sociales pueden llegar a adquirir en el “ciberespacio”. Analizar las comunidades virtuales conlleva en primer lugar, revisar la propia noción de comunidad sin caer en esencialismos en un sentido o en otro.

Internet como **artefacto** cultural surge a partir de la reflexión de que las ideas que las personas tenemos acerca de Internet surgen en contextos sociales concretos, donde habrá diversos posicionamientos a partir de las experiencias vividas con las TICs; de acuerdo con las expectativas personales y sociales acerca de qué es y cómo se usa. (Hine, 2000: 25-55)

Una etnografía que se centró en mirar Internet como un espacio donde se gesta una **cultura**, es la que Isabella Simona (2007) presenta en torno a los primeros juegos de rol online que se crearon para que a nivel nacional, muchas personas pudieran jugar a un mismo juego desde localizaciones distintas, en los denominados Dominios Multiusuarios (DUM). En 1998, la autora se registró de manera encubierta en los juegos de rol *Extremelot* en Italia, en el que participó como novata y *Realms Of Despair* en Canadá, donde solo se registró para acceder a la comunidad pero donde no participó en el juego.

La autora aprendió a comunicarse por ordenador mediante el uso de novedosos recursos del lenguaje para expresar la comunicación no verbal así como el tono, mediante signos textuales y a relacionarse con ellos más allá del juego empleando otros medios online como el web Messenger y el correo electrónico. Posteriormente Simona (2009) publicó una página web donde se presentaba como investigadora, y explicaba el eje central de la investigación: el análisis de las comunidades virtuales forjadas desde Dominios Multiusuarios e invitaba a participantes de ambas comunidades a ser entrevistados a partir de los interrogantes surgidos durante su observación participante.

Tras otra tentativa de entrevista a través de una convocatoria a correos personales, dos personas de cada juego, se ofrecieron para la entrevista, entendida como una manera de triangular los datos e interactuar cara a cara. Algunas de las conclusiones que extrajo de su trabajo de campo fueron: que los miembros sienten que la ausencia de interacción cara a cara facilita relacionarse con las personas sin tener que mostrarse en cuestiones como el aspecto físico, el género, la procedencia, la clase social o la edad, aunque no la consideran un sustituto de la interacción real.

Una segunda conclusión al analizar estas comunidades fue, que los jugadores se

mostraban como sujetos posmodernos que no encajaban con el ideal moderno de individualismo y progreso personal, de tal modo, que al interior de estas comunidades virtuales reproducían tópicos de las sociedades tradicionales: mayor importancia al grupo que al individuo de tal forma que los intereses personales se supeditan a los intereses colectivos y el jugador de rol se integra en estas comunidades con la finalidad de evadirse de la realidad, como una manera de relajarse. Pese a que algunas investigaciones sobre juegos de rol señalan un patrón traumático en esta evasión de la realidad, la autora defiende que el hecho de que contacten entre ellos por correo electrónico para organizar jornadas de juegos o quedar para un determinado evento dentro de la comunidad, muestra como los participantes se relacionan entre sí más allá del juego.

Christine Hine (2000), por su parte centró su etnografía virtual en la perspectiva que considera Internet como un **artefacto cultural**. Analizó distintos foros de noticias y blogs que trataban el caso judicial de “Louise Woodward”. En 1997, una joven británica de 19 años que vivía y trabajaba en EE.UU, fue acusada de asesinato y condenada a 15 años de cárcel por homicidio, cuando Matthew Eappen, un bebé de 8 meses, falleció por lesiones internas en la cabeza mientras estaba a su cuidado.

Un juicio que posteriormente se reconoció injusto¹⁷ y el hecho de que las plataformas de apoyo se llevaran a cabo desde su país de origen, fueron determinantes para que Internet se mostrara como un espacio privilegiado para construir colectivos en torno al caso judicial.

Hine (2000) tras presentarse formalmente tanto a las personas que gestionan la página web, el foro o el blog, como a los/as usuarios/as que participaban, realizó observación participante y analizó los debates que se producían entre los/as usuarios/as de foros de noticias, donde se ofrecía información detallada que los medios de comunicación de masas estadounidenses ofrecían pero que no llegaban a Gran Bretaña.

La antropóloga también analizó blogs que actuaron como espacios de debate sobre el juicio en cuestión: interpretación de las leyes, presentación de pruebas, testigos, actuación de abogados/as, fiscales, jueces/as y el jurado, entre otros.

Por último, la autora prestó atención a las páginas webs y blog que actuaban a favor de la

17 La noticia tuvo un alcance internacional

(http://www.elpais.com/articulo/sociedad/ESTADOS_UNIDOS/sistema/jurado/Louise/Woodward/elpepisoc/19971121elpepisoc_13/Tes) Visto el 31 de mayo de 2011

acusada y promovían la movilización social. La autora analizó los discursos de los/as usuarios/as de webs, blogs y foros, para reflexionar sobre la validez de Internet como espacio para hacer una etnografía, a pesar de la ausencia de relaciones cara a cara, empleando los propios discursos en los que las personas participantes reivindicaban su autenticidad en cuanto a la identidad que mostraban en la Red.

Además de considerar Internet de maneras distintas: Internet como cultura e Internet como producto cultural, Simona (2007) y Hine (2000), presentan dos posturas enfrentadas con respecto a cómo ha de abordarse el requisito etnográfico de las interacciones cara a cara, a partir de los cambios metodológicos que implican ajustar la investigación etnográfica en Internet, a la etnografía estandarizada.

Simona autoriza en su texto, el encuentro cara a cara con sus informantes al considerarla una práctica constitutiva de la Etnografía:

La investigación empírica, se centra en una comparación entre un juego MUD interactivo italiano y otro canadiense, que se utiliza en línea como la etnografía, la premisa básica de estudio y entrevistas biográficas (offline) con los propios jugadores, como validación del fenómeno" (2007: 1)

En cambio Hine (2000) no está a favor de la interacción cara a cara cuando esta no forma parte de la relación virtual que llevan a cabo las personas participantes que son sujetos en la investigación. Para Hine es la noción de "identidad auténtica" la que se esconde detrás de la afirmación sobre la pertinencia de realizar entrevistas y conocer a la persona físicamente:

"Estamos en posición de evaluar qué aspectos concretos de la interacción cara a cara hacen convincente el análisis etnográfico tradicional, así como explorar las potencialidades que hay en reconceptualizar la noción de 'autenticidad' en este tipo de estudios" (2000: 56)

Investigadoras e investigadores que empleen metodológicamente la etnografía virtual se han enfrentado a la cuestión de **la interacción cara a cara**, o más bien de la ausencia de la misma.

El principal argumento, de quienes consideran que la interacción cara a cara es inherente a la Etnografía misma, y que ésta debe formar parte también de la Etnografía Virtual, es afirmar que contribuye a la triangulación de los datos y/o que constituye una manera de

validar la investigación (Simona, 2007; Gresthke, 2007)

La ausencia de la interacción cara a cara es para otros/as etnógrafos/as virtuales, una oportunidad para conocer relaciones sociales en la Red o formación de comunidades virtuales y de este modo, contribuir a la reflexión metodológica en los asuntos relacionados con la observación participante o la interacción social.

Estalella y Ardèvol (2007) y Hine (2000) defienden su posición de no interaccionar cara a cara con las/os usuarias/os de las comunidades virtuales empleando para su justificación, la noción de “**simetría**”, entendida como forma de acceso a la experiencia de los otros. Partiendo del hecho de que muchos miembros de comunidades virtuales no se han conocido personalmente, ni tienen la intención de hacerlo, consideran que invitar a las personas participantes a acudir a una reunión o solicitarles una entrevista, coloca la figura del/de la etnógrafo/a en una posición asimétrica porque:

[E]stá empleando medios más variados y diferentes para comunicarse y comprender a sus participantes; medios que ellos no emplearon entre sí. Si la simetría consiste en que el etnógrafo se comunica e interacciona con los sujetos de la investigación en los mismos términos que lo hacen ello/as, solicitarles un encuentro presencial amenazaría la autenticidad de la experiencia del mundo virtual en los términos en los que los viven nuestros informantes (Hine, 2000: 63-64).

Otro asunto que afecta a la ética según Estalella y Ardèvol (2007) es la entrada en el campo virtual. Partiendo del compromiso del/de la etnógrafo/a, proponen la necesidad de hacer explícita nuestra investigación y declarar nuestra presencia así como nuestros interrogantes sobre lo que vamos a intentar conocer a través de Internet, no aprobando las etnografías encubiertas y añadiendo que no solo por el hecho de que la información está disponible en la Red puede ser empleada sin consentimiento para la producción científica (2007: 9-12).

Internet contiene información alojada en espacios **públicos** (página web), **semiprivados** (blog) y **privados** (correo electrónico, web Messenger, redes sociales, grupos de opinión) y decidir cómo incorporamos la información y las hacemos públicas en nuestras investigaciones plantea algunos problemas éticos que no pueden ser desatendidos. La propuesta acerca de una ética dialógica negociada, como ya hicieron la Antropología Feminista y posteriormente la Posmoderna, entre la persona que investiga y las personas que son sujetos de estudio, es la mejor garantía de un compromiso ético y político en la etnografía virtual. En nuestro caso por ejemplo, veremos como con independencia de que

a medida que fuimos adentrándonos en los discursos del Artivismo, aparecieron referencias a la cultura libre y a la difusión amplia de sus acciones con vistas a la reapropiación por parte de otros colectivos con intereses similares, aún no está tan claro qué repercusiones tendrá este trabajo para el colectivo y su visibilización, teniendo en cuenta que está enmarcado en un contexto institucional, a pesar de que las relaciones han sido cuidadas y los intercambios continuados. Como señalan Estalella y Ardèvol siguiendo a Fortes (2004):

“Las implicaciones éticas de esta conceptualización son que la co-producción del campo no es una actividad de la cual se deriven consecuencias éticas, sino que se trata de una actividad que conlleva valores éticos: compartir conocimiento y experiencia con nuestros corresponsales, colaborar en un esfuerzo colectivo presumiblemente para alcanzar un bien común, respeto a la libertad y autonomía de cada uno de los participantes, incluido el etnógrafo o la etnógrafa, y trabajar para la consecución de un equilibrio entre las partes a partir de la noción de mutualidad.” (2007: 23)

Así, coincido con Hine (2000) y Estalella y Ardèvol (2007) en la importancia de la **simetría** en las relaciones entre la/el etnógrafo/o y las personas sujetos de estudio. La Antropología Feminista, contribuyó a repensar la autoridad del/la etnógrafo/a en el campo, mediante “[u]n análisis reflexivo, como un proceso de comprensión de nuestras identidades generizadas, de las complejidades codificadas de nuestro ser en el campo” (Gregorio, 2006: 31). Tener en cuenta las relaciones de poder que se crean entre el sujeto investigador y el sujeto investigado, proponiendo la intersubjetividad, el conocimiento situado, la reflexión acerca de la crisis de la representación y la disolución entre el/la investigador/a y el/la sujeto investigado por una elección dialógica, son principios teóricos, éticos y políticos propuestos y asumidos por la metodología etnográfica feminista (Gregorio, 2006).

En el capítulo donde desarrollo el proceso del trabajo de campo se dará cuenta de cómo hemos aplicado las cuestiones de espacio y tiempo, la ausencia de la relación cara a cara y qué decisiones se han tomado para considerar Internet como un artefacto cultural así como el cuidado de las relaciones entre los sujetos que componen los colectivos artivistas y la investigadora tratando de tener en cuenta la concepción de la simetría.

2.4. Genealogías el Artivismo.

En este último apartado del bloque teórico, vamos a intentar conocer el Artivismo, a través de la literatura de la crítica artística. Teniendo en cuenta que el Artivismo también podría haber sido pensado, como un movimiento social urbano que se desarrolla en las ciudades contemporáneas, veo necesario explicitar que pensar este movimiento desde un enfoque artístico ha sido una elección teórica y metodológica intencionada, que principalmente se ha tomado por la escasa pero reconocible literatura encontrada en la teoría artística que se refiere directa o indirectamente al Artivismo. Además, cuando analicemos los discursos y prácticas de los colectivos artivistas, veremos que es quizá esa introducción de una manera particular de entender el Arte la que a juicio de dichos colectivos, los hace distintivos de otros movimientos sociales contemporáneos.

Algunas autoras, como Lippard (2001), Blanco (2001), Felshin (1995) han destacado que son dos genealogías artísticas, que se desarrollan a la par desde la segunda mitad del siglo XX, las que se consideran antecedentes directos del Artivismo. En primer lugar, hablaré del **arte público**, como un tipo de arte que se realiza en los espacios públicos lo que nos lleva irremediamente a redefinir qué consideramos espacio público; en segundo lugar, el **arte político**, como un espacio en el que artistas comprometidos/as con reivindicaciones elaboradas por movimientos sociales han contribuido desde su práctica artística.

Aunque el enfoque que presentamos es cronológico, la mayoría de estas tendencias artísticas en el arte público que vamos a exponer conviven en la actualidad, lo que ha supuesto una fuente de conflicto entre, artistas que asumiendo la herencia parecen haberlas superado a partir de sus planteamientos críticos; y artistas que siguen considerando que las acciones que comenzaron en los años 1960 siguen siendo apropiadas para la denuncia, la reivindicación y la acción política.

2.4.1. Genealogía del Arte Público.

Hasta la segunda mitad del siglo XX, en Europa y Estados Unidos, el arte que se venía desarrollando en los espacios públicos es lo que Judy Bacca (1995) denomina el *Cannon in the Park*; esto es, esculturas que glorifican y visibilizan la memoria histórica o folklórica de las naciones y las culturas.

A partir de la década de los 1960 y coincidiendo con la creación de los Ministerios de

Cultura en Europa y con la National Endowment Art de Estados Unidos, las instituciones públicas van a empezar a preocuparse por acercar el arte a las comunidades locales a través de la exposición en los espacios públicos de obras de arte. Para las/os artistas, esto va suponer nuevos lugares para visibilizar sus obras, que como señala Paloma Blanco (2001) en la mayoría de los casos solo supuso cambiar la escala de la obra para adecuarla a los nuevos espacios sin ningún tipo de compromiso con el lugar y la comunidad a la que se destinaban sus obras (2001: 26).

A partir de 1970, algunos/as artistas más críticos así como personas responsables de las instituciones públicas, comienzan a distinguir entre “arte público”, donde artistas se limitan a exponer su obra individual en el espacio público, y ‘arte en los espacios públicos’, donde se le empieza a dar cierto protagonismo a las comunidades que serán receptoras de la obra. (Blanco, 2001: 27). Aun así seguía siendo un enfoque muy unidireccional porque era la persona que elaboraba la obra de arte la que debía preocuparse de la representatividad, de modo que no fue hasta finales de los años 1980 y principios de 1990, que las comunidades empiezan a tomar decisiones sobre las obras artísticas que se instalan en sus barrios y localidades.

Lucy Lippard (2001) elabora una noción de **arte público** que pasaría por tener en cuenta a las comunidades en las tomas de decisiones sobre la obra:

Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté. (Lippard, 2001: 61)

Contextualmente, la crisis del arte en los espacios públicos a partir de la década de 1980, debe ser enmarcada en el auge del nuevo conservadurismo social y político y con la apertura neoliberal económica, que cuestionaba por qué había que financiar obras de arte con dinero público, de la que la población se hizo eco¹⁸. De este modo, artistas que consideraban el arte en los espacios públicos como un encuentro entre artistas y comunidades participando en la toma de decisiones sobre la obra, el contenido, el lugar y

18 Douglas Crimp, ha sido uno de los teóricos de la crítica artística contemporánea que ha problematizado cómo la ideología conservadora desde finales de los años 80, trata de elaborar un discurso para la ciudadanía sobre la mala gestión pública de las áreas de cultura a nivel local o nacional. Un caso excepcional es el protagonizado por Richard Serra y la obra *Tilted Arc*, que el autor desarrolla en Crimp, Douglas (2005) *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Barcelona: Akal.

los materiales, comenzaron reunirse para debatir y elaborar textos colectivos, que reflexionaran sobre arte, comunidad, espacio y cultura, ya no desde lugares autorizados y financiados por entidades públicas o privadas sino desde su compromiso con tender redes entre el arte y las comunidades como una manera de acción política en los espacios públicos.

Algunos/as artistas que ya habían empezado a trabajar con colectivos con diversas problemáticas sociales, empleando el arte con el valor de denuncia y reivindicación, se reunieron en 1989, en el congreso **City Sites. Artist and Urban Strategies**, donde compartieron e intercambiaron experiencias sobre su compromiso con el arte en los espacios públicos y las comunidades participantes en los proyectos realizados. Patrocinado por el California College of Arts and Crafts, en colaboración con el Oakland Art Council, diez artistas: Adrian Piper, Helen y Newton Mayer Harrison, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Judith Baca, Allan Kaprow, Suzanne Lacy, Mary Johnson-Calloway y Lynn Hershman, compartieron e intercambiaron sus experiencias sobre un modelo de experiencia artística “[s]ocialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas” (Blanco, 2001: 30).

En 1989 y 1992, volvieron a reunirse y organizaron los congresos **Mapping the Terrain. New Genre Public Art** (Lacy, 1996) A partir de aquí, colectivos artísticos implicados con la participación artística de comunidades como acción política, van a llevar un camino alternativo a la oficialidad del arte público. Ya no van a estar ligados o comprometidos con el ministerio de cultura y las fundaciones privadas sino con la financiación de proyectos sociales de empoderamiento, dando un valor al arte como medio para la acción política y no como un estilo artístico en sí mismo.



Ilustración 11: Tilted Arc. Richard Serra. Nueva York (1981-1989)



Ilustración 12: The Great Wall a history of California mural. Judy Baca. Los Angeles (1976-1984)

2.4.2. Genealogía del Arte Político.

La otra genealogía que consideramos antecedente del activismo que queremos conocer, es la que mira el recorrido histórico de artistas individuales y colectivos que han participado en las luchas de los movimientos sociales a partir de la década de 1950, así como aquellos estilos artísticos que entraron en la crítica institucional sobre el carácter mercantilizador del arte en las sociedades contemporáneas.

Este tipo de arte lo vamos a entender como un espacio para la reflexión sobre el interés en los asuntos públicos, revisando las relaciones de poder imbricadas en el mundo del arte, pero también en la sociedad actual, utilizando el arte para producir cambios políticos.

La primera crítica a la institución del arte, vino de la mano del estilo conceptual que se desarrolló en la década de 1950 aunque sigue vigente hasta la actualidad, y que planteó que el objeto del arte no reside en su autonomía como producto sino en el proceso intelectual que está en su origen. Privilegiando el proceso sobre la forma final de la obra y contextualizando el arte en el espacio y en el tiempo frente a la supuesta universalidad, puso en entredicho el formalismo estético moderno. Aunque su planteamiento inicial fue crítico con respecto a la institución artística, galerías, museos, y disciplinas académicas afines, pronto se hicieron eco de este nuevo estilo y fue reabsorbido por la institución como uno más y no como una revolución dentro del Arte. Sin embargo, la mayoría de pensadoras/es sobre el arte crítico y político consideran que el Conceptual aportó una nueva reconceptualización del arte para los movimientos que surgirían en adelante (Felshin, 1995)

En la década de los 1960 y coincidiendo con las luchas por los derechos civiles y otros movimientos sociales, surge en el mundo del arte, el Performance directamente relacionado con la práctica artística feminista.

Aunque el performance toma del conceptual la desmaterialización de la obra y su carácter procesual, el feminismo artístico va un paso más allá centrándose en el valor de la ejecución de la obra misma, por medio de la presencia de la artista quien compromete su cuerpo y a veces también la corporeidad de la audiencia durante la realización de la obra. Utilizando el eslogan feminista de los movimientos sociales de mujeres de la época: 'lo personal es político', las artista feministas se valieron de la autobiografía personal situándola en el proceso político con el objetivo de concienciar, dialogar y transformar la

sociedad, al tiempo que buscaban la politización de lo personal en tanto autoestima y autoconciencia (Blanco, 2001: 42)

Este tipo de arte feminista continúa realizándose en la actualidad, incorporando nuevos enfoques y estrategias a través de la acumulación de la experiencia y permeando e influyendo en la teoría actual sobre el arte contemporáneo.

Hay otra opción narrativa dentro del feminismo artístico de la época, que consiste en concentrarse en los movimientos de mujeres y la contribución que han hecho las mujeres artistas desde su disciplina.

Coincidiendo con otros movimientos sociales de la época y la articulación que tuvieron con el arte, algunas artistas feministas de los años 1960, se centraron en la reivindicación de condiciones de igualdad con respecto a los varones de las mujeres artistas en el acceso tanto a la formación como luego a la difusión y comercialización de sus obras. A finales de 1960 sin embargo, van a reivindicar desde el Feminismo radical o cultural, la noción de la diferencia como una revalorización de lo simbólico y lo material que atañe a las mujeres. Desde aquí van a defender su conexión con la naturaleza, una cultura compartida en cuanto a los saberes y los quehaceres y un lenguaje auténtico femenino. De este modo las artistas no solo reclamaban igualdad de derechos en cuanto al acceso al mundo artístico desde el que participaban los varones sino que, “[r]eclamaron formas devaluadas de los oficios y la decoración asociadas con las mujeres, contestaron los estereotipos opresivos y presentaron imágenes positivas de las mujeres.” (Foster et al, 2006: 570).

Este esplendor de movimientos sociales y expresión artística que va consolidándose durante la década de los 1970 entra en declive en los 1980, porque como nos hemos referido antes para el caso del arte público, el neoconservadurismo va a imponer una mirada de negación de estas luchas sociales como excesivamente particularistas tratando de influir sobre la sociedad en la deslegitimación de las mismas.

Por eso a mediados de la década de 1980, y con el impulso de nuevos movimientos como la ecología, la lucha contra el Sida y los derechos de las personas homosexuales y de algunas minorías, volvieron a crearse espacios de lucha, ahora ya confluyendo arte

público y arte político¹⁹. Centrados en su eficacia, además de comprometer la participación popular, se centraron en el uso de los medios de comunicación, una herencia del arte postmoderno y trataron de desvelar las conexiones entre poder y conocimiento en las representaciones sociales.

Finalmente el arte postmoderno fue integrado en la galería y el espacio institucional del arte. Además, su compleja recodificación exigía audiencias concedoras de los símbolos así como del estilo artístico en que se desarrollaba:

“el arte postmodernista comprometido políticamente se exhibía en la mayoría de los casos dentro de emplazamientos tradicionales del mundo del arte, siendo en su mayor parte literal o figurativamente inaccesible al público general” (Felshin, 1995: introducción)

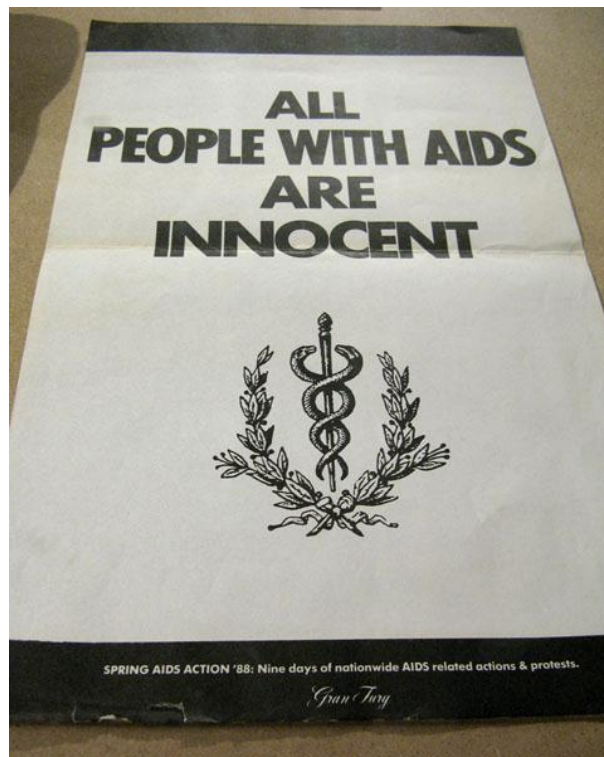
Muchos colectivos del actual arte activista reconocen su influencia y se reapropian de los análisis que llevaron a cabo estos movimientos y estilos artísticos, pero al mismo tiempo “[s]urge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa” (Blanco, 2001: 50)

Así en el presente el arte activista ya no se conforma con la mera participación de la comunidad, ni con abordar temas políticos de manera comprometida y transformadora. El arte activista ha creado una forma de política cultural que integra elementos del activismo y los movimientos sociales, comprometiéndose de una forma activa en la transformación social, empoderando el diálogo con las comunidades y estimulando el cambio. Su eficacia, nos recuerda Nina Felshin, dependerá “[d]e su capacidad para estimular la continuidad del proceso de participación que su obra ha puesto en funcionamiento.” (1995: Introducción).

19 Group Material, Gran Fury y Woman Action Coalition, son los tres grupos que van a resistir el declive de la participación social del Arte. Los tres colectivos desaparecen a mediados de los 90s, justo cuando van a entrar en escena, los primeros colectivos activistas.



Cartel de la Exposición Public Vision. Nueva York (1982)



Group Material. Nueva York (1988)

3. Trabajo de Campo

3.1. Decisiones metodológicas.

La etnografía virtual llevada a cabo en este trabajo, explora los **discursos y acciones** que elaboran los **colectivos artistas** de todo el mundo. En particular, nuestro objeto de estudio son sus experiencias vividas, qué significa ser ciudadanas/os para ellas/os mismas/os (Lister, 2007; Nabeer, 2010)

Esta investigación se aproxima de manera abierta al estudio de qué es el Artivismo como práctica de ciudadanía desde Internet como un espacio global pero también localmente situado, donde encontramos a los colectivos artistas.

Internet permite establecer un análisis comparado al acceder a los discursos y prácticas elaborados por los distintos colectivos a partir de la abundante información que ellos mismos han alojado en la Red.

Por último, el Artivismo emplea Internet para dar difusión a sus obras desde un compromiso con la Cultura Libre, contribuyendo como veremos, a la crítica institucional sobre las relaciones de poder en el mundo artístico en términos de espacios legitimados para la exhibición de obras artísticas, audiencias privilegiadas y la influencia del mercado capitalista.

En este trabajo de campo se entenderá Internet como un **artefacto cultural** y no Internet como cultura. Partiremos por tanto de la idea que en la Red es un producto de la cultura frente a la idea que concibe Internet como un espacio donde se crea cultura (Hine, 2000). Mirar Internet como artefacto cultural ha supuesto, considerar la Red como una herramienta que emplean los colectivos Artistas para darse a conocer como grupo y difundir sus obras entre audiencias más amplias desde sus presupuestos de cultura libre.

Para conocer qué es el Artivismo, Internet fue empleado como por lo tanto como una herramienta de documentación. La observación participante se llevó a cabo entre los meses de diciembre de 2010 y septiembre de 2011.

De Internet se han usado tres tipos de recursos disponibles: páginas web, blogs y canales de vídeo online, propias de los colectivos artistas, o páginas web, blogs y canales de vídeo, en los que se tratan temas directamente relacionados con el Artivismo.

Vamos a considerar fuentes de documentación primaria las páginas web y blogs de los propios colectivos artistas, pues en todas ellas se ha realizado observación participante y se han empleado los testimonios directos de los colectivos artistas.

Se va a considerar fuentes secundarias, las observadas y analizadas pero sin participación, elaboradas por teóricos/as del activismo y la teoría del arte u otros colectivos interesados en el mismo.

La búsqueda en Internet de las páginas webs y los blogs que aparecen en este trabajo así como su análisis confluyen en el tiempo. Al tiempo que observaba, analizaba y participaba en los espacios de estos recursos, iban apareciendo fuentes nuevas.

Buena parte de ello es, que este estudio supone una aproximación, una introducción, incipiente, al Activismo, desde un posicionamiento feminista y desde una metodología etnográfica y no un estudio holístico sobre el mismo.

Otra razón es la posibilidad de Internet de alojar Hipervínculos o Hiperenlaces; esto tiene ventajas e inconvenientes; la ventaja es que te permite acceder a la “otra” información que los grupos consideran relevantes, de modo que fui navegando entre unas páginas y otras, *mapeando* cómo los grupos artistas se reconocen entre sí y se visibilizan entre ellos. La desventaja principal es la dispersión que produce al querer centrarnos en una página o blog concreto y que éste incluya enlaces externos para comprender parte del contenido de lo que nos están compartiendo, lo que nos lleva a una información, nueva y distinta y es por lo tanto un asunto complicado de la Etnografía en la Red, localizar cuando una página empieza y cuando termina.

De los recursos online que presentamos a continuación, principalmente nos hemos fijado en aquellos discursos que definía(n) o explicaba(n) **qué es el Activismo**, bien refiriéndose en concreto al término y lo que para ellos expresa, bien a partir de lo que los colectivos artistas consideran central en sus ideas y prácticas, desde un enfoque feminista de ciudadanía vivida

Un segundo nivel de análisis ha consistido en **analizar las acciones artístico-políticas** que estos colectivos llevan a cabo, para conocer cuáles son los temas principales que para el Activismo son espacios de reivindicación o ampliación de derechos.

Por último también le hemos prestado atención a la presencia o ausencia que el Feminismo tiene en estos discursos y prácticas, para introducir un análisis reflexivo sobre las **conexiones y tensiones entre el Feminismo Artístico y los Colectivos Artistas**.

Antes de pasar a presentar algunos productos de nuestra investigación desde estas orientaciones analíticas, vamos a desarrollar a continuación el proceso del trabajo de campo.

3.2. Descripción del Trabajo de Campo.

El trabajo de campo ha sido realizado en el periodo comprendido entre diciembre de 2010 y septiembre de 2011. Durante el primer mes aproximadamente, mi intención como investigadora fue acceder y navegar entre las páginas web de los colectivos artistas y seguir los enlaces que dichos colectivos incluían en sus páginas y que me llevaban hasta otros nuevas colectivos y nuevas páginas. En este momento del trabajo de campo, la observación no fue sistematizada pues el objetivo principal era, obtener una visión amplia y general de quienes eran los colectivos artistas y qué tipo de articulación los relacionaba a unos con otros. De este proceso, seleccioné aquellas fuentes de información en Internet -páginas web, blogs, canales de vídeo- que usaría a lo largo de la investigación. A continuación presentamos una tabla cuyo contenido expone las fuentes utilizadas:

| | | |
|---|-------------------------|---|
| Páginas Web de los Colectivos Artistas | Fiambra Obrera | http://www.sindominio.net/fiambra/ |
| | Enmedio | http://www.enmedio.info/ |
| | My Dads Strip Club | http://www.mydadsstripclub.com/ |
| | The Yes Men | http://theyesmen.org/http://yeslab.org/ |
| | Reclaim The Streets | http://rts.gn.apc.org/ |
| | Space Hijackers | http://www.spacehijackers.org/ |
| | Critical Art Ensemble | http://www.critical-art.net/ |
| | Kein Mensch Ist Illegal | http://www.kmii-koeln.de/ |
| | RTmark | http://www.rtmark.com/ |

| | | |
|--|--|---|
| | Precarious Superheroes Hamburgo | http://freelyassociating.org/2008/11/precariou-s-superheroes/ |
| | Not An Alternative | http://notanalternative.com/ |
| | Open source pants | http://opensourcepants.net/ |
| | The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army C.I.R.C.A | http://www.clownarmy.org/ |
| | | |
| Páginas Web que tratan el tema del Artivismo | Aleph. Net.art+Net.critique | http://aleph-arts.org/ |
| | Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología | http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/ |
| | Artivismo. Malos tiempos para la Lírica | http://artivismo.es/ |
| | Urbanario | http://urbanario.es/ |
| | Medialab-prado | http://medialab-prado.es/ |
| | MAD. Moviment D'alliberament Digital | http://www.mad-actions.com/ |
| | Bookcamping. Biblioteca 15-M | http://bookcamping.cc/ |
| | | |
| Blogs de miembros artistas | Estética y Teoría del Arte. Jordi Calaramonte | http://jordiclaromonte.blogspot.com/ |
| | Tina Paterson Blog. En Vanguardia del Despropósito | http://tinapaterson.blogspot.com/ |

| | | |
|---|------------------------------------|---|
| | Leónidas Martín Blog. | http://leodecerca.net/ |
| | Reality Sandwich. Stephen Duncombe | http://www.realitysandwich.com/ |
| Tabla 1. Principales fuentes de documentación empleadas durante la investigación. | | |

Como podemos apreciar en la tabla presentada, se han usado dos tipos de recursos disponibles en Internet: páginas web y blogs. Ya fueran producciones propias de los colectivos artistas, o páginas web y blogs en los que se tratan temas directamente relacionados con el Artivismo. Vamos a considerar fuentes de documentación primaria las páginas web y blogs de los propios colectivos artistas, pues en todas ellas se ha realizado observación participante y se han empleado los testimonios directos de los colectivos artistas. Vamos a considerar fuentes secundarias, las observadas y analizadas pero sin participación, elaboradas por teóricos/as del artivismo y la teoría del arte u otros colectivos interesados en el mismo.

La búsqueda en Internet de las páginas webs y los blogs que aparecen en este trabajo así como su análisis, confluyen en el tiempo. Al tiempo que observaba, analizaba y participaba en los espacios de estos recursos, iban apareciendo fuentes nuevas. Buena parte de ello se debe a que este estudio supone una aproximación, una introducción, incipiente, al Artivismo, desde un posicionamiento feminista y desde una metodología etnográfica y no un estudio holístico sobre el mismo. Otra razón es la posibilidad de Internet de alojar Hipervínculos o Hiperenlaces; éste tiene ventajas e inconvenientes; la ventaja es que te permite acceder a la “otra” información que los grupos consideran relevantes y así fui navegando entre unas páginas y otras, mapeando cómo los grupos artistas se reconocen entre sí y se visibilizan entre ellos. La desventaja principal es la dispersión que produce al querer centrarnos en una página o blog concreto y que éste incluya enlaces externos para comprender parte de lo que nos están compartiendo, lo que nos lleva a una información, nueva y distinta.

En enero de 2011, se comenzó el trabajo enviando un email a los grupos artistas presentando el proyecto de investigación. En marzo, todos los grupos que aparecen ya habían contestado. La entrada en el campo se llevó a cabo en dos momentos diferentes.

En primer lugar se estableció contacto con el colectivo activista Enmedio en mayo de 2010, cuando escribía el capítulo del libro del anterior proyecto. La razón fue conocer algo más de la acción “Fiesta en el Inem” como la autoría, año, intención política, entre otras, y así poder integrarlos dentro de la escritura del capítulo sobre la videocreación que las mujeres habían realizado en los talleres MIRADAS (2008/10)²⁰. La entrada en el campo con el colectivo Enmedio fue por lo tanto anterior al proyecto y han sido los colaboradores más activos en esta investigación.

Con el resto de colectivos, la entrada al campo se negoció de un modo más formal, por medio de la presentación del proyecto de investigación así como de los interrogantes que me planteaba, el modelo de correo que se envió fue el siguiente:

Estimados [REDACTED]:
Mi nombre es Ariana, soy antropóloga social y estudiante del Máster en Estudios de las Mujeres y del Género de la Universidad de Granada.

Voy a comenzar el trabajo de investigación fin de máster y mi intención es realizarlo sobre el Artivismo como forma de construcción de ciudadanía. En la investigación voy a emplear una metodología etnográfica aplicada en Internet, en la que trataré de analizar vuestras obras y discursos.

Me gustaría saber vuestras impresiones, antes de comenzar el trabajo de campo y querría saber si estáis interesados en la participación del mismo.

Gracias por adelantado. Saludos,
Ariana,

Entre enero y marzo de 2011, casi todos los colectivos respondieron agradeciendo haber sido informados, pero no mostraron excesivo interés para una participación activa en el estudio, a pesar de que me inscribí en algunas comunidades y he participado en algunas de sus acciones principalmente colaborando en su difusión a través de la red.

Un ejemplo de las respuestas que los colectivos dieron a mi propuesta de colaboración es la del siguiente colectivo:

20 Sánchez, Ariana (2010). La producción de representaciones mediante videocreación. Un cortometraje artístico, tres historias para la reivindicación. En: Gregorio, Carmen (directora) ¿Porqué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes sujetos de construcción política. Universidad de Granada: 83-94.

Dear [REDACTED],

I am Ariana, a social anthropologist from the University of Granada, Spain. I met you through the activist group Enmedio.

I'm doing an anthropological research on Activism as 'Lived Citizenship' and I want to ask you for permission to analyze and include your action-work [REDACTED]. I would want to know if there is something you please share before I begin the research. Once the research was finished, I will send it by e-mail.

Thanks in advance, greetings,
Ariana.

Hey Ariana! You are welcome, of course you can and thanks for asking. [REDACTED] & [REDACTED].

--

Sent from Android phone with k-9. Please excuse my brevity.

- Entre marzo y mayo, se fue tomando contacto con los grupos a través de las Redes Sociales y los blogs que tienen los grupos o miembros del grupo, compartiendo comentarios. Sin embargo, cuando yo les solicitaba información concreta a través del correo electrónico, estos colectivos siempre me remitían a contenidos publicados por ellos mismos y alojados en la Red, por lo que finalmente, decidí emplear estos contenidos para elaborar mi trabajo y no, las comunicaciones mediadas por ordenador entre los colectivos activistas y yo como investigadora de este proyecto. Es por eso que en la presentación de la metodología se ha hecho hincapié en resaltar que esta investigación considera **Internet como una herramienta** que los colectivos activistas usan y no como un lugar donde se gesta una cultura por medio de las relaciones, aunque sea necesario visibilizar que dichas relaciones existieron.

Cuando tenía alguna duda sobre algún contenido o bien alguna obra había desaparecido de la Red y yo trataba de encontrarla, siempre me remitían a otras páginas webs en lugar de contestar directamente. Un ejemplo ilustrará mejor a que me refiero.

Yo andaba interesada a finales de julio por encontrar el panfleto de guerrilla de la comunicación **Mundos Soñados I**, realizado por la Fiambrera Obrera 2001. En Internet había algunas imágenes y un vídeo y en su web estaba el panfleto **Mundos Soñados II. Especial paradore**s. Además había estado transcribiendo una conferencia de uno de sus miembros y tenía algunas dudas sobre el concepto de operacionalidad frente al de táctica o estrategia que estaban desarrollando. El mensaje que les escribí y el que me

respondieron aparece a continuación,

Ariana S. Cota noreply-comment@blogger.com para usuario

Ariana S. Cota ha dejado un nuevo comentario en la entrada [REDACTED] :

Hola [REDACTED],

Estaba transcribiendo tu conferencia en Medialab del año pasado donde también revisas las nociones de táctica, estrategia, operacionalidad, para ser tenidas en cuenta a la hora de elaborar acciones activistas y tengo una duda. Lo de De Certau sobre táctica y estrategia lo tengo claro, pero, ¿quién es el formalista ruso que propone la noción de operacionalidad? ¿Viktor Shklovski? Es porque en antropología no pasamos de Propp y Bajtín y claro, necesitaría esta información. Y ya si me pasas por correo electrónico el folleto de Mundos Soñados I, o el lugar en la Red donde podría encontrarlo, os lo agradecería.

Publicado por ariana S. Cota para [REDACTED] a las 24 de mayo de 2011 18:18

[REDACTED] noreply-comment@blogger.com para usuario

Ariana S. Cota ha dejado un nuevo comentario en la entrada [REDACTED] :

Hola Ariana, puedes indagar más en este otro artículo:

[REDACTED]

el mundos soñados 1? Uf...

sabedios donde andará eso. Le pregunto a [REDACTED], a ver si tiene un pdf o algo.

Muac. [REDACTED]

- Entre mayo y agosto de 2011, el trabajo de campo ha consistido en un amplio número de horas sentada ante mi ordenador analizando cada página web, blog, canales de vídeo online y otros recursos electrónicos indirectos como las webs y blogs que se refieren al Artivismo pero que no lo conforman, tratando de conocer sus obras y discursos.

Así mismo, he tratado de colaborar con cada uno de estos colectivos en diferentes niveles de participación. En primer lugar, y tal como los colectivos activistas hacen, he tratado de dar difusión a su convocatorias para la realización de talleres y acciones, principalmente a través de las Redes Sociales, Facebook y Google Maps, donde estos colectivos también se encuentran entre sí y con el resto de usuarias/os de la Red. En segundo lugar, la participación ha estado centrada en el intercambio de opiniones acerca de acciones activistas que se están llevando a cabo en el presente, surgiendo espacios de intercambio entre los colectivos y la investigadora en torno a que significa participar. Un tercer nivel de participación, pero quizá más enfocado a una posible continuidad de esta investigación ha

consistido en inscribirme como miembro en aquellos grupos que permiten un acceso libre a la inclusión para la participación.

- A partir de septiembre y hasta noviembre de 2011, el trabajo ha consistido en tratar de organizar los datos recogidos para producir un análisis de estos colectivos artistas. Si bien la recogida de los datos ha sido un proceso muy largo pero emocionante a medida que me adentraba más y más en los discursos y sus prácticas, el análisis de los datos podríamos decir que ha sido inversamente proporcional, principalmente porque el abundante material recogido no ha podido ser totalmente analizado para la presentación de este trabajo, por las constricciones externas de tiempo, pero también por el alargamiento de la observación participante. El análisis de los datos que por lo tanto se presenta en este trabajo es parcial e incompleto y se corresponde principalmente con dar una primera respuesta a los interrogantes que planteamos en el apartado del objeto de estudio.

4. Análisis del Artivismo a través de la Red.

La creación de nuevos conceptos es un producto del esfuerzo colectivo y no de decisiones individuales. Si actualmente las situaciones históricas están cambiando, habrá que crear nuevas palabras que se adapten a las circunstancias (Negt y Kluge, 2001)

Negt y Kluge (2001) han elaborado una reflexión profunda y compleja acerca de qué significados adquiere la nueva experiencia artística comprometida políticamente en la esfera pública, llevada a cabo por los colectivos activistas.

En este capítulo se presentan los hechos observados durante mi trabajo de campo, organizados conforme a los interrogantes planteados en el diseño de la investigación. Los discursos y prácticas se han seleccionado en tanto muestran una concepción propia de entender qué significa ser ciudadana/o, hacer política y participar, de los colectivos activistas.

4.1. El Artivismo a través de la Ciudadanía Vivida.

Este trabajo es un acercamiento abierto y de carácter introductorio sobre qué es el Artivismo. En la Red podemos encontrar propuestas activistas realizadas en contextos urbanos de todo el mundo²¹.

En este apartado se presentan, las contribuciones relevantes que hemos ido encontrando a lo largo del proceso de trabajo de campo sobre el Artivismo, y que a nuestro juicio, delimitan de manera abierta y fluida, a qué nos referimos por colectivos activistas, a partir de los propios discursos que elaboran, en los manifiestos de sus páginas web, conferencias y videoconferencias disponibles en la Red, así como un reportaje que sobre estos movimientos realizó el colectivo activista En medio (2010) para un espacio cultural televisado online.

21 Aquí vamos a desarrollar los discursos y experiencias artísticas de los colectivos activistas que hemos conocidos y con los que hemos interactuado, pero hay que aclarar que otros muchos colectivos y prácticas activistas que no recogemos han sido o están siendo llevadas a cabo en otros lugares del mundo. Algunas de esas experiencias que en este trabajo no han podido ser incluidas pero que reconocemos son: Superbarrio Gómez, en Ciudad de México desde 1994, encontrado en <http://listopallevar.blogspot.com/2011/04/todos-somos-superbarrio.html>, el 4 de enero de 2011; la performance Avatar en Cisjordania, el 12 de febrero de 2010, encontrado en <http://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=21026> el 16 de junio de 2011; el Carnaval mundial contra el capital, celebrado el 18 de julio de 1999, en Madrid, Londres, Montevideo, Medellín, San Francisco, Tailandia, Malasia, India, Kenia, Zimbawe, entre otras.

De los datos, discursos, acontecimientos observados, registrados y analizados, se han seleccionado aquellos que de una manera dinámica y contextualizada aparecían de forma recurrente, pero sin descuidar al mismo tiempo las reflexiones críticas que el Artivismo hace en su interior, como una manera de no estancamiento, sino procesual de construir el movimiento. A continuación se presentan estas características que nos pueden ayudar a comprender el Artivismo, desde sus posiciones teóricas y prácticas.

4.1.1. Artivismo como vida.

Partimos de constatar que la gente ni hace su ciudad ni hace su arte, eso es parecido a decir que no hace su vida, sino que la compra prêt-a-vivre y le cuesta cara, le cae mal, le salen pelusas a los cuatro días y se le encoge apenas la lava. Nuestra mayor tensión teórica es pensar un tipo de trabajo que vaya contra eso²². (Fiambrrera Obrera, 1999)

Relacionando arte, espacio urbano y vida, comienzan su presentación el colectivo **La Fiambrrera Obrera** (Madrid). Como describimos en el apartado sobre las nociones teóricas de la ciudadanía desde una perspectiva feminista, dos elementos de dicha concepción, aparecen en el manifiesto de este colectivos: por un lado, la ciudad contemporánea (Sassen, 2003) como el espacio que los colectivos no autorizados y no reconocidos para el ejercicio político formal utilizan para ampliar o reivindicar sus derechos. Por otro lado, cuando este colectivo “constata que no hace su vida” y afirma que su “mayor tensión teórica es pensar un tipo de trabajo que vaya en contra de eso”, están coincidiendo con la propuesta de Lister (2003, 2007) para una ciudadanía que actúa políticamente a partir de sus propias experiencias vividas, de sus propias elaboraciones discursivas de qué significa ser ciudadanas/os y qué prácticas van a llevar a cabo para adquirir un estatus de ciudadanía más pleno, que en el caso de los colectivos artistas, dichas prácticas estarán elaboradas desde una visión artística.

El colectivo **Precarious Superheroes**, quienes en 2006 realizaron acciones simbólicas en supermercados de lujo ‘Frische Paradis’ de Hamburgo, liberando los productos de

22 El manifiesto completo de la Fiambrrera Obrera, así como todas las obras artistas que han producido se puede encontrar en <http://www.sindominio.net/fiambrrera/teoricos.htm>. Última visita el 12 de septiembre de 2011.

alimentación más costosos y posteriormente socializándolos con las personas en desempleo o en empleos precarios a quienes ellos/as consideran los héroes, defienden sus acciones usando el propio potencial del mercado de consumo que trata de relacionar los productos del mercado capitalista con ideales de vida:

Consiste en decir simbólicamente, queremos una buena vida, la queremos aquí y ahora. Y empezamos a llevarla a cabo al menos de manera simbólica. No nos pillan y no saben quiénes somos. El Estado no sabe qué hacer porque no tiene imaginación, porque no tiene super poderes; los tenemos nosotros, por ese motivo sobrevivimos (Precarious Superheroes. Martín y Artigas, 2010: 1'24"-25'20")²³



Ilustración 13: Precarious Superheroes. Hamburgo (2006)

La vida para este colectivo, es la que prometen los discursos acerca del consumo como una manera de acceder a la ciudadanía plena (García Canclini, 1995). Cuando **Precarious Superheroes** actúa sobre los supermercados que ofrecen productos de alimentación de lujo, “liberándolos” en un primer momento y luego socializándolos entre la población con menos oportunidades para adquirirlos, están de alguna manera sabotando el discurso sobre el consumo como indicador del estatus de ciudadanía del que se parte, para denunciar cómo la vida de un gran número de personas en las grandes ciudades contemporáneas no pueden acceder en igualdad de oportunidades a las condiciones

23 Arte y Activismo. Reportaje sobre el movimiento activista, es un documental que dos miembros de Enmedio: Leónidas Martín y Xavi Artigas realizaron en 2010. Se puede visitar en <http://www.enmedio.info/video-arte-y-activismo/#.Ts7aKmNawSQ>

materiales y simbólicas que se consideran sinónimo de la “buena vida”. Este podría ser el significado que el propio colectivo atribuye a ser ciudadana/o desde su propia condición de ciudadanos/as dentro de la comunidad en la que viven y a la que no pueden acceder a su totalidad al menos en lo que al consumo se refieren y organizan este tipo de acciones como acceso a una mejor posición de protagonismo político.



Ilustración 14: Precarious Superheroes. Hamburgo (2008)

Un miembro del colectivo **Enmedio** (Barcelona) ²⁴, refleja como tomar partido en la política, a través del arte como una forma de recuperar tu vida no es un mensaje entendido como consigna o ideología, ni siquiera un proyecto a medio plazo:

No se trata de crear un mundo nuevo, un mundo que un día vamos a conquistar, un mañana mejor. Nada de eso, llevar a cabo estas prácticas (artísticas) significa de alguna manera reapropiarte de tu vida, abrir un agujero en tu vida, hacer que tu vida signifique otra cosa. Hoy, ahora, en este momento.” (Leónidas Martín. Martín y Artigas, 2010: 13’50-25’20”)

Como vimos en el capítulo teórico, para Lister (2007) un asunto crucial de la ciudadanía vivida era conocer mediante investigaciones empíricas, el [s]ignificado que adquiere la ciudadanía para los mismos ciudadanos. A partir de la experiencia subjetiva y no de la adscripción a ideologías y proyecto políticos concretos, vemos como este miembro del colectivo Enmedio propone dar valor a las vivencias cotidianas y resignificarlas a partir de

24 El colectivo Enmedio es uno de los más activos en la actualidad, se puede conocer su trayectoria, sus obras y los espacios de debate, reflexión y análisis político que están llevando a cabo en: www.enmedio.info Última visita el 10 de noviembre de 2011.

acción política ciudadana que se lleva a cabo desde el Artivismo.

Otro activista Duncombe (2010), del colectivo Dreams (Nueva York), expone qué ventajas a su juicio supone la introducción del arte en el movimiento activista y lo que reporta para la vida:

Lo mejor del “artivismo” es que toma la estética del arte y la aplica en la política. (18’47”) Ser activista puede ser una actividad racional, rutinaria y aburrida, lo que hace el artivismo es proporcionarle placer y estética. Llenar el activismo de vida. (Duncombe, 2010: 11’28-25’20”)

Mientras que en los discursos anteriores de Fiambrera Obrera, Precarious Superheroes y Enmedio, encontramos que los colectivos artivistas llevan a cabo sus acciones artístico-políticas a partir de un reconocimiento de que sus propias vidas no se corresponden con los ideales que se proponen para una ciudadanía plena, en la definición de Duncombe sobre qué significa participar desde el Artivismo, encontramos una diferencia entre otras acciones políticas activistas y las que se proponen desde el Artivismo; al afirmar que el Artivismo llena “el activismo de vida”, está introduciendo una nueva mirada hacia la participación política que como veremos en el apartado siguiente, se relaciona con nuestra noción de la ciudadanía vivida pero la concretiza desde su manera de concebir cómo el arte aporta a la reivindicación ciudadana “placer y estética”.

El Feminismo artístico de los años 1970, como hemos visto en el apartado teórico que desarrollaba el arte político desde mediados del siglo XX, también concibió la vivencia personal y la experiencia subjetiva como el punto de arranque para la acción política, a partir del lema feminista elaborado en la época que reafirmaba que “lo personal es político”. Sin embargo, no hemos encontrado en los discursos de los colectivos artivistas, ninguna mención al Feminismo, a la hora de elaborar sus concepciones sobre la vida en relación a la participación política, esto es, al ejercicio de la ciudadanía.

4.1. 2. Política de la Fantasía.

La política de la fantasía es una propuesta para la apropiación, de las estrategias que emplea la derecha conservadora contemporánea para inventar realidades que acaban siendo naturalizadas por la opinión pública. Mientras que los movimientos sociales y los partidos de izquierdas centran su tarea en deconstruir estas invenciones, situándose en el

plano de la realidad, la propuesta del Artivismo consistiría en emplear dichas prácticas fantásticas pero con objetivos contrarios a los de la derecha. (Duncombe, 2009)²⁵

Partiendo de la idea de que el activismo tradicional es racional, se propone que el Artivismo es capaz de conectar con las emociones populares atrayendo a la ciudadanía de una manera inclusiva (Duncombe, 2010: 1'35"-25'20"). El artivismo propone [q]ue para convencer a la gente no se trata de explicarle algo racionalmente sino de construir una historia, de involucrarles en una aventura (Brusadín, 2010: 1'57"-25'20")²⁶

El Artivismo busca su singularidad frente al activismo convencional por la manera de plantear el cambio social, señalando que sus prácticas son fluidas, que no entienden la historia desde un gran plan que aúne a muchas personas para un gran objetivo transformador, sino que realizan pequeños acontecimientos que pueden inspirar a pequeños grupos que a su vez se creen determinadas redes que conduzcan a un pequeño objetivo pero sea catalizador para un gran cambio (Jordan, 2010: 4'07"-25'20") Taggart (2010) pone el centro de atención en cómo esta nueva forma de usar las emociones, puede convocar a personas que no se sienten motivadas a participar en el activismo convencional incorporándoles a una ciudadanía más activa (Taggart, 2010: 7'36"-25'20")

Frente al desprecio por las emociones de los análisis críticos y rigurosos de la realidad que se hace desde la izquierda, (desde el Artivismo) se considera que la expresión creativa y la experimentación de nuevas prácticas reivindicativas deben ser reconocidas como un valor guiado por la curiosidad y el deseo (Kruglanski, 2010: 16'06"-25'20")²⁷

Una de las emociones que más emplean los colectivos artivistas para tratar de acercar a

25 Stephen Duncombe está implicado con distintos colectivos artivistas en la ciudad de Nueva York como Not An Alternative <http://notanalternative.com/> última visita el 22 de septiembre de 2011; Dream Politik, colectivo al que pertenezco <http://www.dreampolitik.com/> última visita el 11 de octubre de 2011 En esta web se puede encontrar su texto "La política en una era de la fantasía" y la traducción del original que hemos usado es de José Ángel Brandariz (2007)

En <http://laboratorioinvisible.wordpress.com/2009/08/05/la-politica-en-una-era-de-fantasia-stephen-duncombe/> última visita realizada el 11 de octubre de 2011 ; o su blog personal http://www.realitysandwich.com/blog/stephen_duncombe última visita el 17 de agosto.

26 Brusadín pertenece a los colectivos The Influencers (Barcelona) <http://theinfluencers.org/> <http://www.d-i-n-a.net/> ambas visitadas por última vez el 14 de marzo de 2011.

27 Aviv Kruglanski pertenece al colectivo barcelonés Open Source Pants. Textil Sabotaje. Colaboró en las acciones artivistas: Yomango (2003) junto a la Fiambrera Obrera y para La Agencias con Prêt-à-revolter (1999) se puede conocer más sobre este colectivo que utiliza la costura de guerrilla como practica de ciudadanía en <http://opensourcepants.net/> y en su blog <http://costuradecodigoabierto.blogspot.com/> . Ambas analizadas por última vez el 12 de octubre de 2011. **En su página web no hemos encontrado referencias a como el Feminismo Artístico de los años 60 introdujo las "arte menores femeninas" como la costura, para realizar arte político.**

la ciudadanía a estas nuevas prácticas de acción política es el humor. Brünzel²⁸ (2010) considera que el humor permite [a]rticular el enfado contra las condiciones existentes de una forma relajada, creando un espacio donde nuestros deseos se hacen posible por un momento (2010: 5'01"-25'20").

Jordan (2010), desde Reclaim The Street (RTS, Londres) y desde Clandestine Insurgente Rebel Clown Army (C.I.R.C.A, Londres) considera el humor y la diversión como factores de atracción para que las personas participen pero también como un elemento como un elemento de las acciones que llevan a cabo, en tanto que desorientan los poderes formales. En el caso de C.I.R.C.A, un ejército de payasos que se constituyó para la manifestación contra la visita a Londres de George Bush en noviembre de 2003 y que posteriormente constituyó nuevos ejércitos de payasos/as en otras muchas ciudades europeas para distintas movilizaciones, lo más sorprendente era que la policía nunca sabía cómo actuar porque con las/os payasas/os:

Estaban acostumbrados al enfrentamiento, pero no al ridículo y a la burla. A la autoridad no le gusta el ridículo ni la burla, no sabe qué hacer con eso. Había situaciones en las que unos payasos, en medio del disturbio, comenzaban a besar los escudos de la policía con sus cubiertas de pintalabios. The Clown Army era un proyecto sobre el cuerpo, sobre cómo cambiar el modo en que tu cuerpo actúa, y el modo en que tu cabeza piensa. Tus ideas acerca de la desobediencia. Cuando trabajas con un montón de gente que no se definen como artistas es cuando se abre un espacio donde todo el mundo siente su potencial creativo su propia habilidad para ser creativo y también desobediente. (Jordan, 2010: 4'07"-25'20")

28 Sonja Brünzels es miembro del colectivo alemán AUTONME A.F.R.I.K.A GRUPPE, En http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.htm última visita el 5 de abril de 2011



Ilustración 15: Clown Army. Londres (2009)



Ilustración 16: Clown Army. Berlín (2009)

El activismo no solo se opone al racionalismo y seriedad de la política formal y los movimientos activistas; pues sus críticas también se dirigen hacia otras formas en que la

institución del arte se relaciona con el poder político formal, ya sea confabulándose con él o mostrándose neutral e independiente al mismo. En el manifiesto de Space Hijackers, un colectivo de (an)arquitectas/os que denuncian cómo la arquitectura contribuye al adelgazamiento de los espacios públicos de la ciudadanía, el colectivo plantea cómo contrarrestar los discursos de la arquitectura urbanística hegemónica:

“No estamos tratando de producir algún tipo de revolución, porque estaría destinada al fracaso. El capitalismo global y los sistemas de arquitectura que ha producido, son un adversario poderoso, que se hace más fuerte aún mediante el uso de las mismas personas que se oponen a ella. Si vamos a cambiar la forma en que el mundo es, no podemos jugar con las mismas reglas, porque obviamente, vamos a perder. Sin embargo, estas normas de la arquitectura y los sistemas que nos oprimen, están formados a través del lenguaje. El lenguaje es algo que existe únicamente dentro de las cabezas de las personas que lo utilizan. Si cambiamos el lenguaje, cambiaremos el juego.”

Mediante la creación de nuevos mitos que contrarresten historias en el espacio, podemos crear una "anarquitectura", en la que no hay una jerarquía de control. [...]Se trata de un método de dividir los mitos aparte de la arquitectura y la creación de un espacio que es susceptible de apropiación. Un método de cambio en lugar de otra utopía revolucionaria. (Manifiesto de Sapce Hijackers, 1999. Traducción propia)²⁹

La crítica a las instituciones del arte, constituye un aspecto central para el colectivo Fiambrera Obrera (1999)³⁰

No creemos en las obras sin implicación política.

No creemos que la inclusión de consignas "políticas" en las obras nos solucione nada.

No creemos que valga a disolver el arte para que ya todo sea arte.

No creemos que valga con mantener un coto privado de arte para que subsista el arte y funcione como tal.

Estas cuatro no-creencias nos dejan con el culo-teórico al aire si es que nuestras referencias habían de ser las que han servido en el último siglo y medio más o menos.

29 En <http://www.spacehijackers.org/html/manifesto.html> última vez el día 6 de abril de 2011.

30 En <http://www.sindominio.net/fiambrera/teoricos.htm> última vez el día 6 de marzo de 2011.

4.1.3. Participación ciudadana.

La última de las características que presento, tras realizar observación participante en Internet tratando de conocer qué es el Artivismo, refiere a la participación ciudadana. Ange Taggart (2010) del colectivo My Dads Strip Club (Birmingham) pone el centro de atención en cómo el Artivismo, esta nueva forma de usar las emociones puede convocar a personas que no se sienten motivadas a participar, en el activismo convencional incorporándoles a una ciudadanía más activa:

A mucha gente no le motivan las formas tradicionales de hacer activismo. Mucha gente piensa “esto no es para mí”. Lo que creo que las artes pueden aportar al activismo, es que pueden ser un pasaporte para toda aquella gente que piensa que esto no está hecho para ellos (Taggart³¹, 2010: 7’36”-25’20”)

Bulbeck (1998) y Yuval-Davis (1997) han explicado por qué las mujeres pueden sentirse menos legitimadas para algunas acciones políticas y ejercicios de la ciudadanía, proponiendo que los temas que les afectan y las maneras que tienen de participar, no son reconocidos desde la política formal. Bulbeck sugiere a tal fin, que sea la comunidad en el espacio local el lugar desde donde se garantice el ejercicio ciudadano de los colectivos de mujeres y Yuval-Davis, que se creen espacios específicos para su participación y la garantía del acceso a dichos espacios.

El Artivismo, por su parte, trata de llevar la acción política a los espacios donde surge un conflicto o una lucha por los derechos e intenta crear mecanismos para garantizar la participación de las personas en un sentido amplio y no solo a las personas reconocidas y autorizadas como sujetos políticos. Taggart (2010) argumenta que para participar, no es necesario poseer un estatus de ciudadanía formal ni siquiera poseer conocimientos en cuanto a la política o el arte:

No se trata de mí como artista diciendo “Hey, mira qué cosas tan guay hago” se trata de mostrarle a la gente que pueden hacerlo, que ellos también pueden ser artistas. Es solo una etiqueta, todo el mundo puede llevarla” (Ange Taggart, My Dads Strip Club, 2010: 18’34”-25’20”)

Del mismo modo Eliçabe defiende que para el Artivismo es la necesidad de acción política lo que te lleva a participar y no cuántos conocimientos o habilidades previas poseer en cuanto al arte o la política

No tienes que ser un experto en política para poder participar, directamente, participas con lo que tú puedes

31 Ange Taggart pertenece al colectivo My Dads Strip Club y ella es junto a Chris Graham una de sus miembros más activos <http://www.mydadsstripclub.com/> última visita 3 de mayo de 2011.

aportar y esa es la parte creativa del arte político, no solamente en la parte “creatividad” entendiéndola como arte sino entendiéndolo como política. [...] No hay ninguna fórmula, no es ningún gran invento el arte político, realmente haces lo que necesitas hacer y busca la manera de cómo hacerlo. (Oriana Eliçabe, En medio, 2010: 4'51"25'20")

A continuación, desarrollamos la acción activista **Urban D:tour**, llevada a cabo por distintos colectivos y organizada por el colectivo activista **Access to Recycled Technology (A2rt)** (2004).

A2rt³², llevaba algún tiempo trabajando con ciudadanas/os sobre la complejidad de los espacio urbano, en concreto, el centro histórico de Birmingham, actualmente un espacio intersticial entre lo público y lo privado. El mayor centro comercial de Europa, el Bullring Store, que en su última remodelación y ampliación de 2003, incorporó uno de los monumentos de la ciudad, la Iglesia Saint Martín, de 1263.

El Centro Comercial de Birmingham Bullring³³, está edificado sobre el antiguo mercado público de productos para el consumo, ganado y negocios textiles de lana, que se creó aproximadamente en el año 1.200 y que continuó hasta el año 1960 cuando sobre esta plaza se crea el Centro Comercial. Bullring Mall Centre. Considerado una planificación urbana revolucionaria y edificada sobre la antigua zona del centro de la ciudad empleada para el comercio local, Bull Ring se convirtió en el Centro Comercial cerrado más grande fuera de los Estados Unidos. A su vez la edificación del centro comercial trajo consigo la construcción de una rotonda circular uniendo la autopista con el centro de la ciudad, directamente.

El centro comercial tenía en mayo 1964 cuando se inauguró, 32.500m² repartidos entre tiendas, espacios de ocio-consumo.

El 1980 sufrió una nueva ampliación incorporando nuevos grandes almacenes y tiendas especializadas. El nuevo plan urbanístico concedió al Bullring una ampliación de hasta 110.000 m², lo que incluía 2 nuevos centros comerciales: Debenhams y Selfridges, 160 nuevas tiendas, cafés y restaurantes, 3000 plazas más de aparcamiento, más espacios abiertos, senderos, áreas de descanso.

32 http://a2rt.lowtech.org/urban_detour/index.html última visita el 6 de mayo de 2011.

33 Para documentar el espacio en donde se desarrollaba la acción de acciones Urban D:tour he buscado información sobre la historia del mercado público de Birmingham y sobre el Centro Comercial Bullring en la propia página web del Centro http://a2rt.lowtech.org/urban_detour/index.html y en Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Bull_Ring,_Birmingham ambas visitadas los días 10 y 11 de mayo de 2001.

Con la nueva remodelación Bullring como centro comercial privado ha acabado ocupando todo el centro histórico de la ciudad de Birmingham, incluyendo las calles más tradicionales, las plazas y los espacios abiertos, la antigua estación restaurada de Moor y la Iglesia Mayor de Saint Martins. Las calles de Bullring volvieron a ser renombradas conforme al callejero del siglo XVIII, solo que ahora forman parte de entidades privadas.



Ilustración 17: Bullring, Birmingham (2003)



Ilustración 18: St. Martín Church, Birmingham (2003)

Urban D:tour³⁴, fue todo un día de acciones directas contra la privatización de espacios en el centro histórico de la ciudad de Birmingham. A2:RT organizó D:tour el día 31 de mayo de 2004, tres colectivos distintos participaron, **Misguided Architectural**, **Space Hijackers** y **My Dads Strip Club**. Aquí nos vamos a referir a las tres acciones aunque profundizaremos en la obra que realizaron estos últimos, **Urban Decoy**.

Misguided Achitectural llevaron a cabo la primera acción de la mañana consistió en tour crítico. Dos arquitectos locales guiaron a las 25 personas participantes por un recorrido por el centro histórico de la ciudad, problematizando sobre el espacio público/espacio privado, a partir de los cambios que se habían hecho con las últimas remodelaciones del Bullring.

Analizando cómo eran anteriormente usados estos espacios y que significados tenían para la ciudadanía local, señalando cómo la desaparición de jardines no solo había

³⁴ Se pueden visitar más imágenes sobre la acciones de Urban D:Tour en la web de A2:RT en http://a2rt.lowtech.org/urban_detour/index.html última visita el 11 de mayo de 2011

afectado a la calidad de vida humana sino también había a la fauna y flora local autóctona, la contaminación por tráfico, lumínica y acústica.



Ilustración 19: Misguided Architectural. Bullring, Birmingham (2004)

Posteriormente entró en acción **Space Hijackers**. Este colectivo realizó un recorrido grupal por la zona donde se encuentran los Centros Comerciales, usando para ello su **Guía de detalles para comprar astutamente de la A a la Z**³⁵.

Esta guía revisa a partir de un glosario de palabras relacionadas con las prácticas no explícitas que usan los mercados, en el diseño de los espacios de consumo mediante fórmulas para sugestionarnos a comprar más. Accesos de entrada bien visibilizadas y salidas sin compras casi inaccesibles; aires acondicionados que expulsan aromas relacionados con los productos que ofrecen para, a través del olfato, incitarnos a comprar más; situar productos de primera necesidad como pan, leche o huevos, colocados en el sentido opuesto a la entrada, para que haya que recorrer todo el supermercado, entre

³⁵ El glosario completo de palabras **A-Z Retail Tricks To Make You Shop de Space Hijackers** puede consultar en <http://www.spacehijackers.org/html/ideas/archipsy/tricks.html> última visita el día 7 de mayo de 2011.

otras.

La acción consistió en visitar principalmente centros comerciales que utilizan todas estas técnicas de mercado para incitar el consumo como Sainsbury's, deteniéndose para prestar atención a los aromas de cada espacio en función de la categoría de productos que se ofrecen.

En Benetton analizaron como la entrada a la tienda es amplia, pero no puede usarse para la salida sin compras; el recorrido hacia el interior de la tienda estaba bien visibilizado mediante señalizaciones, sin embargo era necesario salir por una caja hubieras comprado o no, lo que te hacía esperar como un/a cliente con compra y guardar cola cerca de productos realmente económicos aunque no los necesites, como calcetines, llaveros, pulsera y felpas y pasadores para el pelo.

Space Hijackers son un colectivo de 'anarchitects' que comenzaron su trabajo en 1999, a partir de la reflexión y las acciones directas sobre espacios mercantilizados con la finalidad de devolverlos a la ciudadanía problematizando las jerarquías y relaciones de poder en el espacio público mediante los dispositivos de control por videovigilancia, remodelación urbana y privilegios a las corporaciones empresariales para acceder a los espacios públicos.



Ilustración 20: Space Hijacker empleando su guía A-Z Retail en el interior de un supermercado. Bullring, Birmingham (2004)

A media tarde, Ange Taggart y Chris Graham de **My Dads Strip Club** llevaron a cabo un juego al que llamaron **Urban Decoy: Catch & Chase**³⁶. A continuación desarrollamos la acción.

Se dividió a los participantes, unas 25 personas en dos grupos: Los que iban a intentar escapar para ganar y los que para ganar, tenían que atraparlos. En España el equivalente sería jugar a “policías y ladrones” o al “corre que te pilló”.

Diez participantes se marcharon con Ange Taggart a un lugar apartado donde les explicó en qué consistiría el juego y el papel jugarían ellas/os como ejército que intenta escapar, mientras Chris Graham le cuenta a las otras quince personas en qué consiste el juego y que tienen que hacer como “atrapadores/as” para ganar el juego.



Ilustración21: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)

36 Urban Decoy se encuentra disponible para ser visualizada y reapropiada según su autora Ange Taggart, en numerosos sitios en la Red: <http://www.mydadsstripclub.com/page8/page8.html> ; <http://yoctobit.wordpress.com/2010/03/01/urban-decoy-urban-decoy/>; <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>; <http://www.enmedio.info/video-arte-y-activismo/#.TsZf1sNawSQ> ; <http://video.google.com/videoplay?docid=65736573690206918> todas visualizadas por última vez el 29 de mayo de 2011.

El grupo de los diez lo conforma el ejército que tiene por objetivo escapar del centro comercial. Para lograrlo deben salir corriendo hasta la franquicia británica de cosméticos Boots. Una vez allí buscan el stand de Urban Decay. El ejército comienza a usar el maquillaje de muestra como pintura de camuflaje para la cara, sin embargo, cuando un guardia de seguridad se acerca a ellos para llamarles la atención, se van del establecimiento e intentan huir hacia la base pero el otro grupo que tenía como objetivo apresarlos, aparece y detiene a casi todo “el ejército” que trataba de escapar.



Ilustración22: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)



Ilustración23: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)

Aparece un nuevo participante, un falso soldado representado por otro miembro del colectivo, Richard Dedomenici, que esposa con abrazaderas a las personas capturadas por el otro equipo. Les coloca una bolsa de papel en la cabeza, que lleva un stencil de un rostro prototípico de un soldado y empleando una pistola etiquetadora, como las que se usan en los comercios para colocar dispositivos de seguridad y aquí es usada para colgarles de su propia ropa una bolsa transparente con un soldadito de plástico con gasolina dentro.



Ilustración24: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)

El juego se repitió en la tarde dos veces más porque algunos grupos de adolescentes que paseaban por el centro comercial se interesaron por la acción.



Ilustración25: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)



Ilustración26: Urban Decoy. My Dads Strip Club. Bullring, Birmingham (2004)

Urban Decoy como acción directa, fue llevada a cabo con dos objetivos principales; por un lado poner en el centro del debate la marca de cosméticos para adolescentes Urban Decay, y por el otro, realizar un juego que simulara la guerra, en un espacio que usan las/os jóvenes, para denunciar públicamente la invasión británica en Irak.

Urban Decay es una marca de cosméticos que en los años 1990 se lanzó para crear productos juveniles. En el año 2004, incluyeron cosméticos con nombres relacionados con la guerra, como pintalabios llamados GunLip, Asfixia o Petroleum, y sombras de ojos como Go Army.



*Ilustración 27: Petroleum, Asfixia y Go Army.
Productos cosméticos de Urban Decay (2004)*

Para My Dads Strip Club era muy ofensivo que justo cuando Gran Bretaña había entrado ilegalmente en una guerra, una marca de cosméticos usara nombres relacionados con la misma porque contribuían a trivializar el significado de la guerra. De este modo, decidieron realizar una acción sobre la marca para que las adolescentes le prestaran atención a partir de la utilización de dicho maquillaje como pintura de guerra.

El segundo objetivo estaba relacionado con el Bullring y con los adolescentes. El ejército británico acudía los fines de semana al centro comercial para reclutar a adolescentes de la clase obrera. La finalidad de la acción era desarrollar un juego lúdico que simulaba situaciones de una guerra y atraer a los adolescentes, para posteriormente reflexionar con ellos sobre la invasión de Irak. Hay que recordar además que un mes antes los medios de

comunicación habían publicado las imágenes de las torturas llevadas a cabo en Abu Ghraib en Irak, la imagen de las personas prisioneras en el juego simulaban también este episodio de vergüenza.

Suzanne Lacy (1995), propuso una manera de conceptualizar los niveles de participación de las audiencias en una obra artística. Su planteamiento es el análisis de las personas que participan en la obra según su grado de implicación e interacción. La imagen que nos propone Lacy es la de un análisis esquemático compuesto por círculos concéntricos donde se desarrolla la relación del público con la obra y con su proceso. La autora especifica que este esquema no es jerárquico no fijo puesto que es una clasificación arbitraria que tiene una finalidad aclaratoria. Del interior al exterior, vamos a analizar las múltiples audiencias y diversidad de participación en la acción Urban Decoy (2004).

En el centro del círculo se encontraría la audiencia de la **génesis y la responsabilidad**. Aquí situaríamos a las personas y colectivos con una implicación diversa con la obra pero presentes en el ímpetu creativo y sin las cuales la obra no podría existir. En Urban Decoy, esta audiencia es representada por los colectivos activistas que organizaron y participaron Urban D:tour: Misguided Architectural, Space Hijackers, A2:RT y My Dads Strip Club.

En segundo lugar continuando desde el centro estaría el público de la **colaboración y el codesarrollo**, en la acción que estamos analizando correspondería a las 25 personas que cooperaron invirtiendo su tiempo y energía en la obra y que forman por lo tanto parte de la autoría. Sin ellos/as, la obra no habría podido llevarse a cabo pero la ausencia de un/a miembro, no alteraría su carácter esencial.

En tercer lugar encontraríamos a las personas voluntarias y ejecutantes, o aquellas/os para y con quiénes se lleva a cabo la obra. Aquí estamos hablando de los grupos de adolescentes que decidieron participar del juego y con quienes se volvió a llevar a cabo la acción y con quiénes se reflexionó el objetivo de la acción artística.

El público inmediato, situado en cuarto lugar, es aquel que tiene una experiencia directa con la obra, lo que tradicionalmente consideramos público o espectador/a de una obra de arte, pero que no necesariamente tiene que ser un/a espectador/a voluntario/a sino que puede verse afectado por el contexto.

Así por ejemplo, en Urban Decoy, el público inmediato era involuntario, pues en el espacio de un centro comercial, se espera que la gente acuda para llevar a cabo las actividades relacionadas con el consumo, sin embargo estas personas se convirtieron en audiencia al compartir el espacio de la obra.

Serían por lo tanto, las personas usuarias del centro comercial, pero también la trabajadora del stand de Urban Decay en el establecimiento de productos cosméticos Boots, que pidió a las/os participantes de la acción que dejaran los productos de muestra porque así no se utilizaban, o el personal de seguridad del centro comercial.

La audiencia que ocupa el quinto lugar según Lacy, es el público de los medios de comunicación de masas y de Internet, donde la repercusión y los efectos de la acción trascienden en el espacio y en el tiempo pero puede visualizar la obra tal y como ha ido desarrollándose. El público de los medios de comunicación sería en este caso yo accediendo desde la Red al conocimiento de la obra.

Y ya en el círculo exterior encontraríamos el público del mito y la memoria, cuando la obra pasa a convertirse a través del tiempo en la literatura del arte o académica en un sentido amplio, o es reapropiada y vuelta a llevar a cabo con otra finalidad política o se mantiene en el recuerdo de la vida de la comunidad. Y aquí encontraríamos este trabajo que busca conocer qué es el activismo y que visibiliza algunas prácticas y discursos, entre otras posibilidades.

Para las/os activistas la participación de la ciudadanía no tiene por qué estar relacionada con el interés individual en el arte o en la política sino por la implicación del carácter contingente de sus acciones. Sus acciones como vemos implican la participación de las personas directamente relacionada que son sujetos de su reivindicación o denuncia.

Encontramos una relación entre cómo entienden la participación los colectivos activistas y cómo se entiende desde la ciudadanía feminista.

Dietz (1982) y Del Valle (1991) han propuesto desde enfoques distintos, cómo algunas mujeres pueden entrar a participar activamente en la vida política, a partir por ejemplo de su situación en tanto que madres³⁷ no reconocidas lo suficiente en el ámbito político

37 Teresa Del Valle (1991), nos propone una mirada al asociacionismo de mujeres como un espacio horizontal donde

formal. Este paso de toma de conciencia desde una situación particular que les afecta hacia una participación activa en las reivindicaciones ciudadanas vendrá determinado por las experiencias de participación vividas en los grupos de mujeres, que pueden ser según Del Valle: espacios-puentes para el cambio (1991: 21-24)

De un modo similar encontramos que, para el colectivo **My Dads Strip Club**, la acción Urban Decoy tenía como propósito animar a la participación a las personas adolescentes a través de un juego -una forma de divertirse en la infancia y la adolescencia sobre todo desarrollado en un centro comercial -un espacio donde la adolescencia local se relaciona con el objetivo de crear un “espacio puente” para el cambio; esto es, que las/os adolescentes participen del juego como una manera de acceder a una reivindicación ciudadana que les afecta.

4.2. Prácticas Artistas de Ciudadanía.

4.2.1. Acción directa.

La acción directa son esas intervenciones colectivas que el Artivismo lleva cabo en un espacio público concreto, determinado por el carácter de su acción y que es táctico, tal y como lo entiende De Certeau (1996), como una acción que se lleva a cabo en el espacio del otro, del enemigo, que determina que no existe un espacio que le sea propio y que por lo tanto carece de lugar para realizar acciones de más envergadura y más extensas en el tiempo. (De Certeau, 1996: 43)

Brünzels (2010) coincide con De Certeau en que, es el terreno del oponente el único espacio para una acción directa y en la parcialidad y velocidad de la acción si no quieren tener consecuencias legales con los poderes que gobiernan ese espacio; sin embargo, ella pone el acento en el éxito de estas acciones y en su continuidad, pues [s]e van de allí para aparecer de nuevo en otro lugar. (Brünzels, 2010: 15'48"-25'20")

La acción directa es la táctica más empleada por los grupos artistas.

pueden crearse espacios puente para el cambio y la resocialización política. Dietz (1982) por su parte cuestiona la ciudadanía feminista centrada en el rol maternal, pues reconoce que en cualquier caso considerar que el valor de la maternidad puede no estar lo suficientemente reconocido en la política formal llevará a algunas mujeres-madres a ocupar el espacio público en la reclamación de sus derechos, pero una vez dado este paso encontrarán nuevas afinidades y luchas políticas que no se limitan a la maternidad dando el paso hacia una ciudadanía más universalista.

Reclaim The Streets (RTS)³⁸, comenzaron en 1991 como colectivo artístico implicado en las acciones políticas ecologistas londinenses. Se volvieron protagónicos a partir de 1994, cuando comenzaron a llevar a cabo acciones directas en el espacio público urbano de Londres, principalmente en las entradas por carretera a la ciudad.

Una de las acciones directas más efectivas eran las Rave, fiestas callejeras que organizaban en autopistas y carreteras cortando el tráfico y que tenían éxito por el carácter espontáneo multitudinario. Como no podían anticipar el día y el lugar para la policía no saboteara su acción, el colectivo se distribuía por la ciudad para convocar a la gente en las estaciones de metro a la hora de ir al trabajo, a la escuela a la universidad.

Ocupaban la línea de metro que les llevaba hasta el lugar de la acción y allí montaban un dispositivo de prácticas artísticas, como columpios colgados de los paneles de información de las carreteras, un escenario y grandes altavoces para la música techno – distintivo de las rave- y modificaban el espacio más allá de la acción directa. Por ejemplo, aparecían mujeres vestidas con disfraces con disfraces de estilo victoriano, cuyas faldas tenían más de tres metros de largo. En su interior se encontraba una estructura de madera que se movía con ruedas y donde otra persona taladraba el asfalto y plantaba árboles. Pasaban el día allí y reaparecían tras un tiempo en esta carretera u otra.



Ilustración 28: Reclaim The Street. Londres (1996)

38 Reclaim The Streets en <http://rts.gn.apc.org/> Y un vídeo sobre la acción que se ha explicado en <http://www.youtube.com/watch?v=OUHY7KwL61o> visitadas por última vez 12 de octubre de 2011

La Fiambrera Obrera³⁹ comenzó a articular sus acciones directas a partir de 2001, con el colectivo alemán Kein Mensch Ist Illegal (Nadie Es Ilegal). El acuerdo Schengen (1999) por el cuál las fronteras europeas se abrían para la libre circulación de la ciudadanía y el mercado pero se convertía en fortaleza con respecto a los terceros países supuso, un endurecimiento de las legislaciones sobre extranjería que les distinguía de la ciudadanía europea y el comienzo de las deportaciones en vuelos comerciales. Mundos soñados, fue la Acción Directa que llevó a cabo el colectivo, Fiambrera Obrera como una contribución a la Red europea que se creó para contrarrestar el racismo y la vulneración de derechos que conllevaba estas legislaciones.

Aparecieron tácticamente en el espacio del otro; en concreto, en el aeropuerto de Barajas y en una feria de turismo en Madrid, en el año 2001. Travestidos como azafatas de congresos, esto es, con un uniforme convencional de traje compuesto por chaqueta, falda y zapatos de tacó pero visibilizando igualmente el vello de las piernas y la barba sin ocultar el hecho del disfraz.

Montaron un stand y repartieron su folleto Mundos Soñados. Como veremos en el siguiente apartado de este capítulo, emplearon para el folleto la denominada Guerrilla de la Comunicación por medio de imágenes clásicas, aparecidas en las páginas pares, que se utilizan para vender destinos turísticos desde las agencias de viajes. Ellos subvirtieron estos símbolos confrontándolos con un texto, estratégicamente colocado en las páginas impares para ser leído posteriormente a la visualización de las imágenes, donde aparecían serias críticas a los Centros de Internamiento para Inmigrantes frente al destino exótico pero también aislado que busca el/la turista. Así como la crítica a las compañías aéreas que incluían en los vuelos turísticos pasajeras/os deportadas/os, lo que, ellos denominaban, Turismo Inverso.

El uso del humor y del mensaje no alineado claramente con las luchas que otros movimientos sociales realizan contra el racismo, les permitía en primer lugar, que la gente les prestara atención al contenido, descubriendo el discurso político después de mirar las imágenes o leer los mensajes ahora ya irónicos del texto.

39 Para ver el panfleto de la obra visitar http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/enero/mundos_especial.htm para conocer las campañas que se llevaron a cabo desde colectivos de toda Europa <http://www.noborder.org/archive/www.deportation-class.com/> Para conocer esta obra en profundidad http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=mundos%20so%C3%B1ados%20fiambrera%20obrero&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdia.net.unirioja.es%2Fservlet%2Ffichero_articulo%3Fcodigo%3D940420%26orden%3D57841&ei=gInOTvruFYOb-gaourHjDg&usg=AFQjCNFgegNeFYE4cu6NtUBVioN5uwy0Cg&sig2=kWHbw5DnmGcpxMqkLA9PEw



Ilustración 29: Folleto Mundos Soñados. La Fiambrera Obrera 2001/2002



Ilustración 30: Mundos soñados. Fiambrera Obrera. Fitur, Madrid (2001)

4.2.2. Guerrilla de la Comunicación.

"¿Acaso la mejor subversión no es la de alterar los códigos en lugar de destruirlos?"

Roland Barthes

La Guerrilla de la Comunicación es un tipo particular de representación que bebe del arte post-estructuralista y de una corriente dentro del feminismo artístico. Su finalidad es subvertir los símbolos de los medios de comunicación de masas y del mercado del consumo, empleando para ello, los mismos medios que aquellos a quienes se enfrentan, podemos decir en este sentido que su finalidad, como para el caso de la acción directa, es táctica.

La guerrilla de la comunicación puede ser simplemente reapropiarse de un lenguaje y unas imágenes que socialmente se atribuyen a un producto de consumo y subvertir su significado al sacarlo de su contexto o al visibilizar lo que el producto en sí mismo oculta. El panfleto turístico de Mundos Soñados, explicado anteriormente es un ejemplo de este tipo.⁴⁰

Tratar de contrarrestar una imagen impuesta a la opinión pública desde la sobrevisibilización de los medios de comunicación de masas, con una imagen favorable desde la autorrepresentación, como Prêt-à-revolter del colectivo Las Agencias.

Prêt-à-revolter⁴¹, puso en marcha esta obra de guerrilla para las movilizaciones del movimiento Antiglobalización entre 1999 y 2001. Las Agencias querían trabajar sobre la imagen de violencia, que los medios de comunicación difundían sobre el movimiento para deslegitimarlo, prestándole más atención al minoritario Black Bloc que al resto de colectivos defendían la desobediencia civil no violenta.

Por otro lado, la visibilización del bloque violento había legitimado ante la opinión pública el ejercicio violento de la policía contra el movimiento al completo en sus manifestaciones allá donde el FMI o el BM se reunían.

A partir de aquí, Las Agencias se centró en la confección de unos trajes, que fueran coloridos y festivos para contrarrestar la representación del color negro y el atuendo

40 Para profundizar en el término Guerrilla de la Comunicación o Cultural Jamming se pueden visitar esta dos páginas: http://www.lettra.org/spip/IMG/pdf/guerrilla_de_la_comunicacion.pdf ; <http://www.enmedio.info/%C2%BFpor-que-nadie-me-escucha-o-%C2%BFcomo-funciona-la-guerrilla-de-la-comunicacion/#.Ts6A8GNawSQ> última visita el 19 de agosto de 2011.

41 Para saber más sobre esta acción, consultar: <http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index/indexPRETA.htm> ; <http://leodecerca.net/proyectos/pret-a-revolter/> ;

militarizado del Black Bloc. Les incorporaron piezas realizadas con botellas de plástico fundidas y gomaespuma, con las que reforzaban zonas del cuerpo donde la policía solía golpearles para que las lesiones no fueran graves. Además con el plástico fundido confeccionaron escudos que resistían los ataques policiales con balas de goma, yendo en primera línea de la manifestación para proteger a la gente y que pudieran dispersarse en lugar de enfrentarse o defenderse de la policía.



Ilustración 31: Dos modelos de Prêt-à-revolver posando en un pequeño negocio de Barcelona (2001)

Otro ejemplo de Guerrilla de la Comunicación es la que lleva a cabo el colectivo The Yes Men (Estados Unidos) por medio de la simulación y el sabotaje. En un primer nivel de acción, este colectivo diseñó una página web para suplantar la identidad online de la Organización Mundial del Comercio con motivo de la primera manifestación del movimiento antiglobalización en Seattle, en 1999.

The Yes Men han protagonizado algunos de los actos de sabotaje y suplantación de la personalidad, más conocidos en la Red. El de más impacto fue cuando se hicieron pasar, para la BBC, por miembros ejecutivos de Dow Chemical, responsables del desastre ecológico y humano sucedido en Bhopal, y por el que no tuvieron repercusiones legales o económicas importantes a pesar de que se estima que 15.000 personas murieron por el escape de 50 toneladas de gas pesticida y otras 600.000 personas sufrieron problemas graves de salud. Sin contar con el desastre medioambiental en cuanto a contaminación del suelo, agua y aire que hoy en día sigue presente en las vidas de las personas de Bhopal.

El 3 de diciembre de 2004, Andy Bichlbaum (The Yes Men) se presentó como Jude Finisterra, un supuesto miembro ejecutivo de la empresa, que concedió una entrevista en directo para la BBC el día del vigésimo aniversario de la catástrofe, admitió haber sido los responsables del escape de fuga de pesticida, que se habían mostrado ineficaces en posibles soluciones en el momento, y faltos de ética en lo referente a la depuración de responsabilidades, la compensación económica al pueblo de Bhopal por los daños así como a comprometerse con la devolución de un ecosistema más saludable. Y que ahora que habían reflexionado y tomado conciencia, vendería su planta química Union Carbide para indemnizarlos con doce billones de dólares.

Durante las dos horas que transcurrieron entre las declaraciones en la BBC y el descubrimiento público de la acción como un sabotaje, las acciones de Dow Chemical se desplomaron y la corporación perdió dos mil millones de dólares.

Posteriormente, los Yes Men fueron desautorizados por los medios de comunicación indicando que ahora eran ellos quienes utilizando y trivializando la tragedia y habían engañado, no solo a la opinión pública sino a las cientos de miles de personas que en Bhopal se habían ilusionado con la noticia. Sin embargo, cuando viajaron a Bhopal para conocer a los colectivos que se están enfrentando desde la cotidianeidad a los problemas

derivados de la fuga del pesticida, les dijeron que aunque estaban desilusionados de que Dow no reconociera su culpa, agradecieron la repercusión que su acción había tenido al visibilizar la situación de Bhopal ya crear conciencia sobre la impunidad con la que las grandes corporaciones pueden cometer desastres medioambientales⁴².

(The Yes Men Fix The World, 2009: 19'45"-1h 23'00")



Ilustración 32: Escenas de Fix the World. The Yes Men (2004)

42 El documental Fix The World, recoge la trayectoria de sabotajes y suplantación de The Yes Men. Se puede ver online en numerosos portales. Oficialmente se puede ver además en <http://theyesmenfixtheworld.com/index.htm> ; la web oficial del colectivo es: <http://theyesmen.org/> ; también tienen un laboratorio colectivo a nivel mundial al cual yo pertenezco <http://www.yeslab.org/> Todas las páginas fueron visitadas por última vez 22 de octubre de 2011.

4.2.3. Desobediencia Civil Electrónica y Cultura Libre.

El movimiento activista tiene una fuerte presencia en Internet, si no este trabajo de investigación no tendría sentido. En este apartado vamos a desarrollar cómo utilizan los colectivos activistas el potencial de la Red y las Nuevas Tecnologías, empleándolo como herramienta para acción y la difusión.

Es quizá la relación de estos colectivos con Internet, el asunto a la que más atención se le ha prestado desde la investigación social. Baigorri (2003) presentaba una recapitulación de colectivos activistas que comenzaron a mediados de los 1990 y de los cuáles, solo Critical Art Ensemble (CAE) y TMARK, continúan en activo. [E]lla ha ofrecido la definición del Artivismo más seguida en la Red –no tanto por los colectivos activistas como por los/as teóricos/as que se refieren a ellos como activistas- según la cual el Artivismo es un neologismo surgido de la unión de las palabras arte y activismo y teóricamente utilizado para referirse a las obras que [p]articipan de ambos intereses, pero que según la autora, en la práctica no han adquirido el potencial activista de promover el cambio social y se han limitado a realizar obras artísticas relativamente politizadas en la Red, desde el llamado Net Art (2003).

En general podemos afirmar que, si bien el Artivismo ha sido definido como un movimiento que se caracteriza por 1. emplear el arte; 2. a través de las TICs; 3. para producir prácticas políticas; ha sido la segunda particularidad, la que ha centrado el mayor interés de los estudios en detrimento de las otras (Baigorri, 2003; Casacuberta, 2003; Bookchin y Shulgin, 1999).

Aunque se le ha dado mucha importancia al papel de Internet y las Redes al hablar de Artivismo, la mayoría de colectivos no son net-artistas y algunos ven el potencial democrático y participador de la Red pero otros no,

Radio Temporaire: “La lucha contra los procesos antidemocráticos a escala global presupone el tipo de avances tecnológicos en la mediación y la interacción que la red permite. Y por tanto es necesario defender la creación de una pluralidad de espacios frente a lo que, a través de la red, se está convirtiendo en un nuevo estadio de la expansión capitalista.”

John Jordan (RTS): “¿Pero internet puede ser plural? No creo que sea muy inclusivo, en el sentido en que pienso que el espacio físico y el cara a cara son importantes: lo que se necesita es más bien retornar el cuerpo a la política.”⁴³ (Radio Temporaire y John Jordan, 1999)

43 Traducción castellana de Marcelo Expósito (1999), de una conversación de Radio Temporaire con John Jordan registrada 1999, <http://www.southlondongallery.org/docs/exh/exhibition.jsp?id=34&view=past>

Resulta curioso, sin embargo, que Baigorri (2003) incluyera en un artículo a Critical Art Ensemble (CAE) como net-artistas, que a su parecer producen prácticas artísticas en la Red pero que no participan de la acción social, cuando precisamente CAE se encontraba en esos momentos, llevando a cabo el proyecto itinerante por Europa, Free Range Grain (2003), junto a Beatriz da Costa y Shyu Shyh-Shiun⁴⁴.

Free Range Grain fue una performance en el espacio público. La U.E había prohibido la comercialización de productos transgénicos en Europa pero CAE, sospechaba que se estaba vendiendo maíz, tomates, guisantes y soja transgénica sin reconocerlo. Con un laboratorio móvil donde se analizaba si los productos de consumo europeos eran no transgénicos, CAE recorrió Europa, invitando a la ciudadanía a llevar productos de consumo vegetales para analizarlos. Así mismo se capacitaba a las personas interesadas que acudían, a distinguir productos transgénicos de productos no modificados incidiendo en el hecho de que, el conocimiento restringido sobre los cultivos transgénicos no estaba relacionado con su complejidad científica, sino con la prohibición deliberada de las instituciones de impedir el ejercicio de ciudadanía en la toma de decisiones sobre la modificación genética de los alimentos, por lo que el objetivo final de este proyecto era contribuir a una idea sobre Ciencia Pública en aquellos asuntos que afectaban a la ciudadanía europea.



Ilustración33: Free Range Grain. Critical Art Ensemble (2003)

44 Para ver las imágenes de este proyecto se puede consultar <http://www.critical-art.net/Biotech.html> última vez 21 de septiembre de 2011

Baigorri (2003) estaba resaltando de todas las acciones –en el espacio público, en la galería de arte, en la academia y en Internet- que han llevado a cabo los CAE, aquéllas que se relacionan directamente con su propuesta para una Desobediencia Civil Electrónica (1996)⁴⁵, que se considera un texto fundacional de hackactivismo y está tan hiperenlazado en las páginas webs artistas como Foucault en los libros de Humanidades y Ciencias Sociales.

CAE parte de que los lugares del capitalismo ya no son las sedes de las corporaciones multinacionales, ni siquiera lo son los centros financieros mundiales, porque la particularidad contemporánea es su carácter fluido y móvil. A partir de aquí realizaban una crítica sobre el estancamiento de los movimientos sociales y las luchas obreras tradicionales que siguen manifestándose en la calle y no en el ciberespacio donde el poder está presente y donde podemos incomodarle. Por ello e inspirándose en modelo hacker y combinándolo con un profundo idealismo crítico de la izquierda, CAE propone que se organicen células de desobediencia civil electrónica formadas por al menos un/a abogado/a experto/a en legislación sobre Internet, una persona con compromiso con los movimientos sociales y las izquierdas y un/a hacker.

Como las células de Desobediencia Civil Electrónica han de mantenerse en el anonimato para no ser empleadas por los medios de comunicación de masas y los poderes políticos y económicos como las cabezas visibles del “terror informático”, no hay muchas posibilidades de realizar una observación participante sobre sus prácticas, más allá del complejo colectivo en Red de redes transnacional Anonymous⁴⁶.

Si como hemos explicado anteriormente, las acciones llevadas a cabo por los colectivos artistas emplean sobre todo, la acción directa, en el espacio público amenazado o “espacio del otro” y la guerrilla de la comunicación, también en los espacios públicos pero confrontados directamente con los símbolos de los medios de comunicación y el mercado del capital, ¿qué relación guardan los colectivos artistas con las propuestas de CAE sobre la desobediencia civil electrónica?

45 El artículo original se puede leer en <http://www.critical-art.net/books/ecd/ecd2.pdf> por última vez el 22 de septiembre de 2011; se puede leer una traducción del texto en http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html vista por última vez el 7 de abril de 2011

46 Anonymous como su propio nombre indica es uno de los colectivos de red de redes en la Red, más difíciles de localizar y estudiar. Algunas páginas que se pueden consultar son <http://anonywebz.com/> y <http://www.whatis-theplan.org/> donde yo pertenezco.

Esta es una pregunta compleja, sobre la que ningún colectivo artista se posiciona al menos que sepamos, en sus páginas web o en sus blogs. Mi posicionamiento es, que CAE elaboró este texto en 1996, cuando aún las nuevas tecnologías de la comunicación aún eran incipientes para la ciudadanía en general y ellos aún no podían conocer de qué manera las/os usuarias/os íbamos a emplear estas tecnologías (Hine, 2000; Woolgar et al., 2005). Para los colectivos activistas Internet tiene dos usos diferenciados; o bien como herramientas para producir prácticas o bien como espacio para difundir sus obras y ampliar las audiencias.

El segundo uso al que nos referimos es el que hemos venido trabajando hasta ahora; los colectivos activistas crean páginas web, blogs, videoconferencias, entradas en los canales de vídeo online y aparecen en las redes sociales, compartiendo toda su producción artística así como los contenidos teóricos, artísticos y políticos, propios o de personas que consideran de referencia para sus acciones, desde los presupuestos, surgidos a raíz de Internet, de cultura libre, creative commons y copyleft.

CAE por ejemplo, además de tener digitalizados todos sus libros, sus proyectos y sus obras en la Red, desarrolló en 2001, junto a otros dos colectivos Creation Is A Crucifixion y Carbon Defense League, una acción titulada “Child As Audience. When Technology and Anarchist fuck...”

El objetivo de esta propuesta era cuestionar el proteccionismo de los poderes públicos sobre las/os adolescentes en cuanto al acceso de la cultura online y otros medios digitales. De este modo, uno de los productos de la obra fue un panfleto sobre la opresión adultocéntrica y una reclamación de las libertades de la adolescencia⁴⁷ e Internet. Otro producto fue un software para poder piratear consolas de videojuegos.

47 Esta manera de considerar a las personas adolescentes como ciudadanas que tienen derechos reconocidos pero que no son sujetos autorizados para el ejercicio político, ha sido desarrollado desde una perspectiva feminista sobre la ciudadanía por Ruth Lister (2007)



Ilustración34: Child As Audience. Critical Art Ensemble (2001)

CAE también son bastante conocidos y difundidos por la Red gracias a un artículo teórico que elaboraron al favor del plagio como manera de difundir la cultura libre y gratuita⁴⁸.

En este apartado sin embargo, nos vamos a centrar en aquellas prácticas artivistas que emplean y se relacionan con las nuevas tecnologías de maneras diversas ampliando la noción de desobediencia civil electrónica.

Woolgar (2005) editor de una de las primeras obras compilatorias que incluyen, investigaciones cualitativas sobre la relación entre Nuevas Tecnologías y grupos sociales concretos, propone “las cinco reglas de la virtualidad” como unos principios que de manera abierta deben ser considerados al estudiar cómo un grupo social concreto usa y se relaciona con las Nuevas Tecnologías de la Comunicación. (2005:31)

Así, su primera regla sería [q]ue la aceptación y utilización de las nuevas tecnologías depende de forma crucial del contexto social local. La segunda será comprender [q]ue los medios y los riesgos asociados con las nuevas tecnologías están distribuidos socialmente de forma desigual (2005: 33). Desiguales serán por tanto las narrativas sobre nuevas tecnologías y los usos que de ellas se hacen. De este modo, contemplamos que no es suficiente plantear el asunto sobre nuevas tecnologías en términos dicotómicos de resistencia o conformidad sino que habrá que conocer y situar los discursos en contextos

48 Critical Art Ensemble, *El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica*. Traducción: Paloma García Aba encontrado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/plagio.pdf> 23 de septiembre de 2011

concretos.

En el caso del Artivismo, que aquí nos ocupa, vamos a mostrar como el uso de las cámaras de video-vigilancia y las Webcams, son herramientas tecnológicas que devienen prácticas complejas en los usos que de ellas pueden hacer colectivos artivistas, que están repensando sus funciones, por parte de la autoridades institucionales y como ellos lo reapropian para usos de resistencia o para nuevas aplicaciones.

Un Barrio Feliz⁴⁹ es el colectivo conformado por algunas/os vecinas/os del barrio de Lavapiés, Madrid, que desde mayo de 2009 denuncian, a través de los medios de comunicación de masas e Internet y empleando acciones artísticas, la colocación de 48 cámaras de seguridad en las vías públicas de Lavapiés, que según las autoridades locales tienen la finalidad de incrementar la seguridad y mejorará la calidad de vida de vecinos y visitantes.

A partir del anuncio del Ayuntamiento de Madrid y de la colocación de las 48 cámaras en el último trimestre de 2009⁵⁰, se formó este colectivo, que persigue desautorizar a las instituciones cuestionando la utilidad de las cámaras de vigilancia en los espacios públicos.

Pero quizá la acción artivista más polémica de Un Barrio Feliz fue la que se llevó a cabo dentro del taller Open Up realizado en Media Lab Prado en febrero de 2010. El taller aparentemente consistía en aprender a hackear el sistema informático que registra las cámaras de vigilancia colocadas en Lavapiés, para acceder a las grabaciones y proyectarlas en una pantalla que se colocaría en la fachada del edificio donde se realizaban las jornadas.

El presunto hackeo no era sino una técnica de simulación y sabotaje, pues la verdadera acción consistía en visibilizar la denuncia del colectivo sobre las cámaras de seguridad, impactar sobre los medios de comunicación convencionales y provocar un debate.

El colectivo artivista publicó en canales online de vídeo en Internet, escenas grabadas en blanco y negro de calles de Lavapiés tomadas desde las primeras plantas de algunos

49 <http://unbarriofeliz.wordpress.com/> visitada por última vez el 25 de septiembre de 2011

50

<http://www.madrid.es/portal/site/munimadrid/menuitem.650ba10afbb0b0aa7d245f019fc08a0c/?vgnnextchannel=6091317d3d2a7010VgnVCM100000dc0ca8c0RCRD&vgnextoid=4149308e7bc71210VgnVCM1000000b205a0aRCRD> visto el día 30 de marzo de 2011.

edificios (que ni siquiera se correspondían con las calles donde verdaderamente se habían colocados las cámaras oficiales), Media Lab Prado que depende del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, publicó en la portada de su página web una nota indicando que la institución no colaboraría con ninguna acción artística que incumpliera la legislación vigente sobre vigilancia y protección de datos e impidió al colectivo presentar el último día de las jornadas el vídeo final de la acción, contribuyendo aún más a la incertidumbre de los asistentes.



Ilustración 35: Campaña de Un Barrio Feliz, contra la videovigilancia en Lavapiés, Madrid (2009)

Un uso bien distinto de cámaras de última generación tecnológica que graban imágenes, es el llevado a cabo por el colectivo Graffiti Research Lab⁵¹ (2005) que a mediados de la pasada década interseccionaron nuevas tecnologías de la comunicación y graffiti para realizar obras efímeras de arte urbano sobre grandes fachadas de edificios. L.A.S.E.R TAG, como denominaron la experiencia incluye: un láser de alta potencia, una cámara web, un ordenador portátil, un proyector y un programa de software libre que ellos mismo diseñaron y que se puede descargar libre y gratuitamente. El programa informático consigue que lo que una persona está dibujando ante la webcam con un puntero láser, se proyecte sobre la fachada de manera instantánea, quedando registrado por un tiempo hasta que desaparece. De este modo, las webcam pensadas inicialmente para la intercomunicación privada a través de la Red entre dos o más personas se convierte en un instrumento artístico para ser usado en el espacio público.

51 Más en <http://graffitiresearchlab.com/> Sobre esta práctica concreta <http://graffitiresearchlab.com/projects/laser-tag/#video> 1 de abril de 2011

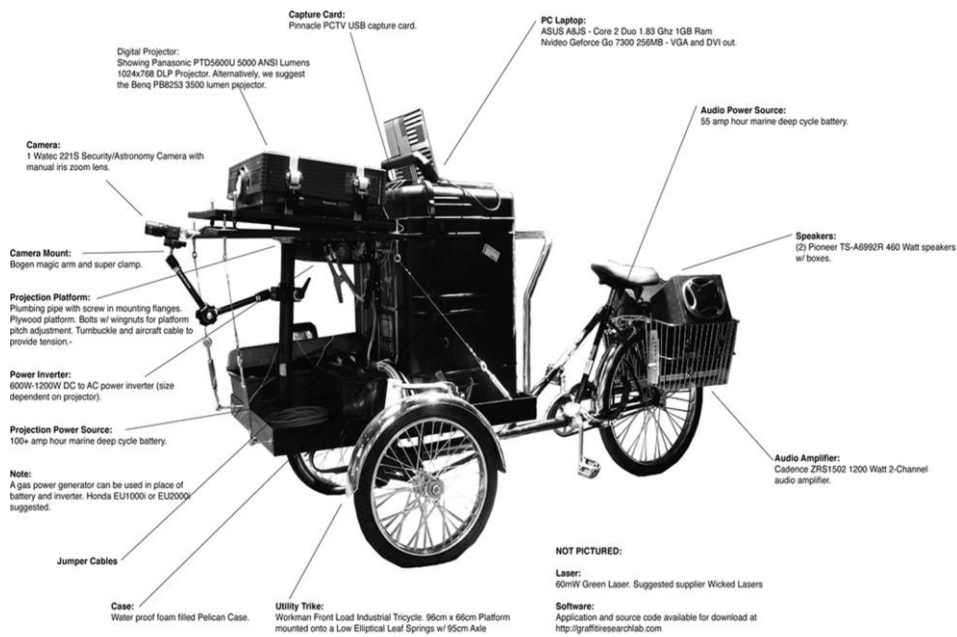


Ilustración 36: Equipo Tecnológico Portátil, Graffiti LASER Tag (2004)



Ilustración 37: Acción Graffiti LASER Tag en Roma (2006)

La tercera regla de la virtualidad para Woolgar es considerar que las tecnologías virtuales son un complemento y no un sustituto de la actividad real, donde el acento debería ser puesto en cómo se incorporan estas nuevas prácticas a otras ya existentes (2005: 34)⁵² Para explicar este punto, voy a describir la acción activista Bordergames, que

⁵² Homies Unidos es una organización social sin ánimo de lucro que comenzó a finales de los 1990 a trabajar en

comenzó en el año 2.000 en Los Ángeles, entre el colectivo social Homies Unidos y el colectivo artista La Fiambrera Obrera y que se viene desarrollando hasta el presente, con grupos de migrantes y/o minorías étnicas en Europa, Estados Unidos, Brasil y Argentina entre otros.

La Fiambrera Obrera aprovechó una estancia de encuentro entre colectivos artistas en Los Ángeles, para entrar en contacto con Homies Unidos y realizar algún tipo de acción artística y social conjunta. La obra que se decidió fue Bordergames⁵³, un videojuego de código abierto diseñado en software libre en el que cada joven podía diseñar su propio avatar e incorporar escenas cotidianas como parte del juego. La posibilidad que tiene cada usuario/a de cambiar al/la protagonista de las acciones así como los escenarios y acciones del videojuego ha contribuido, a que distintos colectivos en el mundo que trabajan con población joven en situaciones de exclusión social utilicen este videojuego como herramienta de denuncia y se diviertan construyendo un videojuego cuyos objetivos principales son el encuentro entre jóvenes para el intercambio de opiniones y compartir problemáticas comunes, la autonomía en la toma de decisiones sobre cómo afrontar su propia vida cotidiana, así como en la capacidad de cada joven de seguir difundiendo el juego entre otras personas.

Bordergames es por tanto un videojuego, pero también una forma de comunicación y adquisición de aprendizajes tanto en nuevas tecnologías como en habilidades sociales, en combinación con las acciones que asociaciones y otros colectivos sociales llevan a cabo. De hecho Bordergames ha sido puesto en práctica por asociaciones que trabajan con esto/as chavales/as en Marruecos, Argentina, Brasil, EE.UU y España. Así mismo formar parte del videojuego requiere componer el grupo, salir a tomar fotografías del barrio para componer las escenas del videojuego, tomar decisiones conjuntas sobre las elecciones de los escenarios, los personajes que aparecen, la historia que se cuenta, etc. Lo que coincide con el último principio de Woolgar (2005) “Cuanto más virtual más real”. Es

El Salvador, con jóvenes pertenecientes a “grupos pandillero” que usaban la violencia para relacionarse entre sí. La organización también se instaló en Los Ángeles, para trabajar con grupos de jóvenes salvadoreños así como con la juventud en general procedente de América Latina. Su principal objetivo, es “ofrecer el derecho inherente de los jóvenes, las familias y sus comunidades para perseguir sus sueños y alcanzar su pleno potencial en una sociedad justa, segura y saludable”, en Los Ángeles principalmente se encargan de ofrecer alternativas al crimen, la violencia y las drogas. <http://homiesunidos.org/about/history/> Visto por última vez el 4 de marzo de 2011

53 http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/feb_may/bordergames.htm

importante señalar que además de que las nuevas actividades virtuales conviven con las reales; estas también pueden estimularlas. (2005: 34)



Ilustración 38: Experiencias Bordergames en Madrid y en Sao Paulo (2000-2011)

4.3. Reflexiones sobre el Artivismo desde una perspectiva feminista.

En el capítulo anterior se presentaron algunas características que se han considerado relevantes para dar a conocer qué es el Artivismo, empleando para ello la técnica de la observación participante en la Red donde hemos recogido, seleccionado y analizado las reflexiones y posicionamientos de algunos colectivos artivistas así como la descripción de sus acciones y producciones como contributivas al Artivismo.

Este trabajo de investigación se presentó desde una perspectiva teórica feminista que propone la noción de Ciudadanía Viva caracterizada por situar su centro de interés, en las prácticas políticas concretas de las personas y colectivos que defienden o amplían los derechos o derecho a tenerlos y ejercerlos mediante la participación en la vida de la comunidad (Lister, 2005; Lister et al. 2007; Kabeer, 2010).

En este apartado por lo tanto, vamos a tratar de presentar algunos de los debates teóricos que me han venido interesando durante el proceso de trabajo de campo y que interseccionan el Artivismo y el Feminismo como una relación de conflicto.

El presentar este debate aquí responde a que tanto el Feminismo Artístico como el Artivismo persiguen la transformación social a partir de la intersección explícita entre Arte y Política, pero las maneras de entender tanto el arte como la política no solo son posturas diversas sino que en algunas ocasiones, han sido directamente confrontadas. Esto no quiere decir sin embargo, que Artivismo y Artistas Feministas se conciben como compartimentos estancos y homogéneos, de hecho lo que pretendemos en cualquier caso es visibilizar el debate existente y presentar dichas controversias desde nuestra perspectiva teórica, la Ciudadanía Viva.

Carmen Gregorio Gil (2006) revisa la importante contribución de la Antropología Feminista a la teoría y práctica de la Antropología Social así como a otras disciplinas advirtiendo que esta, “[n]o ha sido lo suficientemente reconocida” (2006:22) a pesar de que otras perspectivas teóricas, como el posmodernismo antropológico, se han enfrentado con debates epistemológicos similares sin tener en cuenta e incorporar la contribución del feminismo.

Como vamos a ver a continuación, esta oposición a reconocer e incorporar las contribuciones feministas no se limita a la disciplina antropológica.

En mi trabajo de campo realizando observación participante a través de la Red con colectivos activistas, he advertido tres ausencias importantes de la contribución feminista que el Artivismo aborda pero sin tenerlas en cuenta: **a) la performance y lo personal como político, como antecedentes de la acción directa; b) la crítica institucional como espacio de poder androcéntrico; y c) la complejización y problematización teórica sobre la noción de público como espacio y como audiencia en el discurso político artístico.** A continuación desarrollaremos cada uno de estos puntos.

Entre los textos teóricos que incluyen los colectivos activistas sobre cómo entienden y emplean la acción directa, no hacen referencia a la Performance Feminista como un antecedente. Nina Felshin (2001) defiende que la Performance fue una contribución fundamental al arte activista, por cuanto salió de los espacios institucionales de arte al espacio público, porque la corporeidad y la autobiografía de la artista pasó a ser parte de la obra y supuso, un cuestionamiento de la genialidad innata del artista explicitando un nuevo respeto y bidireccionalidad dialógica con el público (2001: 83).

Espacios públicos, corporeidad y público participativo, han sido cuestiones recurrentes en

nuestro recorrido por los discursos y prácticas activistas, no así, el reconocimiento a las artistas feministas que se enfrentaron desde la Performance con las relaciones de poder que legitimaban qué era y qué no era arte a principios de los años 1970.

El Artivismo es profundamente crítico con las instituciones que gobiernan el mundo del Arte y cuando se han intentado hacer aproximaciones entre uno y otro lado, los colectivos activistas o bien han sido expulsados o muy cuestionados –como en el caso de un Barrio Feliz con Medialab Prado durante la simulación de hackeo de las cámaras de videovigilancia (2010)- o bien estos colectivos han abandonado como consecuencia de las relaciones jerárquicas y de poder que en el mundo del Arte formal se perpetúan -como la imposible relación entre el MACBA y el colectivo Las Agencias (2009).

Sus posicionamientos críticos, como señalamos en los manifiestos de Fiambrera Obrera y Space Hijackers, se refieren a la mercantilización del Arte que impide a la ciudadanía en general del derecho a disfrutar de la cultura. Si bien estos colectivos activistas han tenido en cuenta las desigualdades de clase con respecto al acceso a la cultura y a sus productos, han ignorado que el Feminismo antes que ellos, también cuestionaron y se enfrentaron a la industria cultural hegemónica al considerarla androcéntrica.

A mediados de los 70 el movimiento feminista mantuvo su crítica al androcentrismo en el mundo del arte en consonancia con las estructuras sociales imperantes en la sociedad y las artistas se concentraron en denunciar la opresión histórica que representaba la mujer en el arte como objeto del mismo y no como sujeto, así como qué modelos de mujer se representaba en las obras elaboradas hasta entonces, señalando los modelos dicotómico de mujer ideal/mujer odiada, reconfiguradas según el momento histórico concreto para poner el énfasis en las construcciones sociales sobre el cuerpo de las mujeres y no en un esencialismo corpóreo. (Foster et al., 2008: 572)

Mientras que la performance y la crítica institucional han sido reivindicadas por las Feministas como antecedentes no reconocidos por los colectivos artísticos activistas en sus discursos y prácticas contemporáneas (Felshin, 1995; Blanco et al., 2001), es quizá la noción de espacio público, la que ha provocado una mayor confrontación entre el Artivismo y el Arte Feminista.

El Artivismo emplea la concepción de espacio público en relación a esfera pública, es

decir, el espacio público como aquel donde se lleva a cabo el ejercicio ciudadano de la democracia. Sin embargo, Deutsche (2001) sentencia que lo que está en juego para una democracia más activa por medio de la acción política es precisamente la deconstrucción de las categorías público/privado, como ya ha realizado el movimiento artístico feminista, considerando que no puede haber asunciones de partida sobre el espacio público sino incertidumbres, pues residiendo el poder en la sociedad, no hay unidad social posible y siempre es renegociada por lo que el espacio público se convierte en una institucionalización del conflicto. (Deutsche, 2001: 289-295)

Para la autora es el concepto de esfera pública y no de espacio público el que transgrede las fronteras dominantes que dividen el arte político del que no lo es, con independencia de que esos espacios sean interiores o exteriores, ya sea de financiación Estatal o de financiación privada, al tiempo que re-emplaza la definición de arte público como aquél que se dirige a públicos pre-existentes (porque las/os artistas dan por hecho que esos públicos actúan allí), y propone un arte público que aglutine audiencias comprometidas con las discusiones o la lucha política, con independencia del espacio en el que se desarrolle. (2001: 310-311)

Desde el momento en que cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, [...] el arte que es "público" participa en, o crea, un espacio político que es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas (2001: 311).

Si la crítica feminista a la preconcepción del espacio público como el lugar de la esfera pública ha sido suficientemente desarrollado y argumentado por artistas feministas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Rosalyn Deutsche, entre otras, ¿por qué es entonces la idea del espacio público la que sigue siendo empleada por el activismo artístico actual? Deutsche nos ofrece una respuesta crítica, "[p]orque históricamente (el espacio público y el espacio de lo público frente a lo privado) ha servido al objetivo de relegar el género y la sexualidad a nuevos auxiliares de la crítica de aquellas relaciones sociales que se consideran más fundamentalmente políticas" (2001: 343), llevadas a cabo desde los proyectos de la izquierda y que no es sino otra falsa de universalismo (2001:345).

Compartimos por tanto, el análisis que hace Deutsche acerca de la idealización del espacio público como el propio de la esfera pública política y reconocemos y

denunciamos con ella que la determinación con la que se defiende el espacio público puede estar relacionada con el interés de los colectivos artísticos activistas contemporáneos de no integrar en sus prácticas, las desigualdades de género, la diversidad sexual y la diferencia.

Si bien el arte feminista ha deconstruido la noción del espacio público como una idea prefigurada y por ello expone sus obras en el espacio de las galerías, porque es el compromiso político del/de la artista el que convierte el espacio donde se alojan sus obras en espacio político y no una preconcepción dada; también es cierto que terminan compartiendo sus prácticas artísticas reivindicativas, en exclusividad, con círculos elitistas del mundo del arte y del feminismo, distanciándose de la ciudadanía general, empleando codificaciones muy complejas para el acceso a audiencias. Foster (2001) propone que, para resultar discursivamente eficaces, las prácticas artísticas feministas deben conectarse con esas otras prácticas de resistencia que están empleando recursos populares y están concibiendo la ciudadanía de una manera inclusiva (Foster, 2001: 116). Paloma Blanco coincide en este tipo de análisis:

Frente a un arte público “comprometido” recodificado y absorbido por las instituciones culturales, surge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y la acción directa, no de un modo acrítico que dé por bueno el activismo político más tradicional, sino haciendo por incorporarle toda la complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias.”(2001: 50)

No pretendemos en ningún caso, invalidar el acertado, profundo y complejo análisis de Deutsche, al denunciar la universalización y homogeneización del espacio público como estrategia para obviar las denuncias enunciadas por el Feminismo, y centrarse en aquellas prácticas que están más relacionadas con los movimientos de izquierdas. Lo que vamos a proponer desde aquí es que son dos maneras de actuar, dos estrategias políticas, que deberían ser interrelacionadas en tanto que ambas, nos resultan profundamente comprometidas con las luchas sociales contemporáneas.

No es necesario traer a colación el artivismo para repensar como feministas que,

Las estrategias defensivas del mayor número de mujeres, durante la mayor parte del tiempo, con gran diversidad de prácticas, escaso nivel de autoconciencia y pocas posibilidades de comunicación e intercambio de experiencias, no se transforman en discurso legítimo sobre las mujeres; mientras que la reivindicación feminista, mucho más ligada a límites históricos y geográficos concretos, se ve a sí misma, y es reconocida como el discurso que representa a todas las mujeres (Juliano, 2000: 27)

Suzanne Lacy ha propuesto una manera de mirar al/la artista en función de si sus prácticas están propuestas desde lo privado o desde lo público y qué tipo de arte político se produce a partir de el mismo. Las artistas feministas según Lacy, elaboran su concepto artístico a partir del espacio privado, por medio de la experimentación de su subjetividad, considerando que la experiencia individual tiene profundas implicaciones sociales y cobrando sentido cuando estas experiencias producen empatía, conectando con el público (Lacy, 2001: 33).

Por otro lado, Lacy nos habla del/la artista-activista como aquél que busca el concepto para su obra en el espacio público, por medio de la construcción de consensos, donde el público se convierte en participante activo y las/os artistas [e]n catalizadores para el cambio. (2001:35) Martha Rosler es una artista feminista que desde los años 1990 ha combinado su práctica subjetiva como artista feminista con otro tipos de proyectos vinculados al activismo artístico. “Si tú vivieras aquí”, un proyecto sobre el proceso de gentrificación y la pérdida de hogar por una parte de la población neoyorkina, a finales de los 1980, ha sido reconocido por los colectivos artistas, quiénes la invitan a compartir sus discursos y prácticas artísticas, en distintas ocasiones. Si tú vivieras aquí, contiene todos los requisitos que Lacy considera necesarios para que un/a artista sea considerado/a activista; debe aprender tácticas sobre cómo colaborar –Rosler trabajó con colectivos que ya estaban implicados socialmente con las personas sin hogar-, cómo desarrollar públicos específicos y diversos –personas sin hogar, colectivos artísticos, sociales, políticos y académicos se reunieron en la Dia Art Foundation para que los debates tuvieran multiplicidad de voces y experiencias-, emplear otras disciplinas académicas de las humanidades y lo social –la artista empleó para la discusión del proyecto concepciones sobre el espacio, la cultura y el poder procedentes del postmodernismo filosófico y la Antropología Social-, elegir emplazamientos simbólicos para llevar a cabo sus acciones –la autora revisa una década después la complejidad del espacio de la galería para hacer llegar la participación a colectivos no socializados sobre ella- y clarificar el simbolismo del arte para hacerlo accesible a múltiples audiencias con o sin formación artística.” (Lacy2001: 35; Rosler, 2001)



Ilustración 39: Si Tú Vivieras Aquí, Martha Rosler, Nueva York (1999) y No Vas a Tener Casa en La Puta Vida, Barcelona (2006)

Si como dice Cherubini a partir de las exhaustivas lecturas de Lister (2007:10), tomar como perspectiva teórica feminista la Ciudadanía Viva, [p]one en evidencia los modos de vivir, actuar, practicar la ciudadanía y considera los efectos de dichas prácticas en el proceso de construcción y de transformación de la ciudadanía (2010: 31), nos parece que los colectivos activistas deben seguir siendo estudiados y visibilizados, porque aún hay muchos interrogantes en torno a ellos para considerarlos como contributivos de la Ciudadanía Viva, como por ejemplo, qué prácticas de las llevadas a cabo han resultado efectivas hasta el momento y qué vamos a entender por efectividad, cuál es su implicación cotidiana con la comunidad en pugna por los derechos cuando ellas/os no son el colectivo sobre el que se dirigen las acciones de ciudadanía, qué sucede cuándo la acción directa se acaba.

Teniendo en cuenta los movimientos sociales ciudadanos llevados a cabo en 2011 como la Primavera Árabe, el 15-M en España, Occupy Wall Street en Nueva York, el 15-O Global Revolution concentrados en espacios públicos resignificados por quienes los están utilizando desde el norte de África hasta Asia Central, desde Islandia a Washington y también en Sidney, pasando por Kenia, Senegal, España, Grecia, Italia, Reino Unido, es de esperar que los colectivos activistas estén implicados en algunos de estos movimientos. Por eso, mientras este trabajo se termina, recibo en primicia, un vídeo de The Yes Men desde #Occupy Wall Street a través del colectivo Enmedio⁵⁴:

54 Recibí este vídeo la tarde del 10 de noviembre de 2011. He decidido cerrar este trabajo con ellos porque creo que ponen de manifiesto lo activo que sigue el movimiento. El vídeo al que le acompaña la canción "Y tu mirá" de Lole y Manuel, se puede visualizar en <http://yeslab.org/bull>

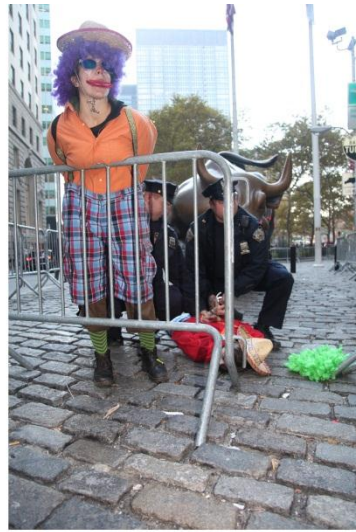


Ilustración 25. Bullfight on Wall Street. The Yes Men y Enmedio. Nueva York (2009)

Conclusiones y propuestas para la continuidad.

En este trabajo de investigación Fin de Máster, he pretendido aproximarme al Artivismo, entendiéndolo como un ejercicio de ciudadanía vida.

Para ello, fue necesario en un primer momento, recapitular ha venido siendo mi trayectoria investigadora y cómo se insertaba esta nueva investigación. En el primer capítulo se resumieron los proyectos “Análisis de Buenas Prácticas Participativas e Inmigración desde una Perspectiva de Género” y “Representaciones de las Mujeres Inmigrantes como Sujetos de Acción Política”.

Fue durante la escritura del libro de este segundo proyecto, que lleva por título *¿Por qué tienen qué decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política* (Gregorio et al. 2010), cuando conocí y tomé contacto con el Artivismo por primera

vez, tratando de insertar las producciones artístico-políticas de las mujeres inmigrantes participantes en el proyecto, en una serie de propuestas que como el Artivismo, surgen de experiencias propias y se proyectan hacia una ciudadanía vivida, como acción reivindicativa para la conquista y la ampliación de nuevos derechos en tanto que ciudadanas.

Para poder adentrarme en la investigación sobre el Artivismo desde una perspectiva Feminista centrada en la noción teórica de la Ciudadanía Vivida empleando una Etnografía Virtual, fue necesario adquirir nuevos conocimientos y profundizar en los ya adquiridos a los largo de mi trayectoria académica e investigadora.

Traté de mostrar los cruces interdisciplinarios entre la Antropología Social y el Arte. Resumí las valiosas contribuciones que la perspectiva feminista ha desarrollado en la última década en torno a la noción de ciudadanía; situé el debate metodológico que en torno a la Etnografía Virtual se ha venido enunciando; y propuse una mirada del Artivismo a través de dos genealogías del Arte que comenzaron a mediados del siglo XX y que aún hoy continúan: el arte público y el arte político.

En el capítulo metodológico se mostraron las decisiones tomadas sobre cómo considerar Internet como un artefacto cultural y concreté las controversias metodológicas enunciadas en el capítulo anterior aplicadas a mi propia investigación. Así mismo, presenté a mis colectivos estudiados y las fuentes de documentación empleadas. Por último describí el proceso de campo.

El capítulo analítico ha sido dividido en tres partes. En la primera, se muestra que significa vivir, hacer política y participar para los colectivos artistas y vimos cómo pueden ser vistos a la luz de la noción de ciudadanía vivida, como colectivos que parten de sus vivencias subjetivas como legitimización para entrar de lleno en la vida política; que la política para estos colectivos no consiste en emplear la razón y adscribirse a ideologías concretas sino en utilizar las emociones, el humor y la estética como una nueva manera de incursionar en la esfera pública; que la participación no se limita a personas y grupos con amplios conocimientos sobre el ejercicio político o habilidades para la creación artística sino que, la participación está condicionada por convertirse en sujetos del propio cambio en la vida de cada una/o, a partir de propuestas creativas que atraen a audiencias

más amplias que otras formas de arte político, codificadas de una manera compleja y que favorecen la participación solamente de personas y grupos con conocimientos para interpretarlas y empatizar con ellas.

La segunda parte de este capítulo, describió tres formas de hacer política desde el Artivismo. La acción directa, la guerrilla de la comunicación y la Desobediencia civil electrónica y cultura libre. Como ya vimos en el capítulo teórico, no son propuestas del todo novedosas pero parecen haber superado una traba que no pudieron sortear desde el arte político desarrollado en épocas anteriores y que aún continúa desde otros estilos artísticos: no ser reabsorbidos por el circuito convencional del arte así como al parecer, ni el capitalismo ni los poderes dominantes pueden neutralizar su fuerza política contestataria.

Por último, en el capítulo analítico también he tratado de incorporar una reflexión propia, que no se está dando a nuestro juicio al interior de los colectivos activistas y que sí se ha formulado desde el Feminismo Artístico; esto es, como los colectivos activistas ha invisibilizado la contribución del Feminismo Artístico tanto en los debates teóricos como en las formas de hacer Arte Político, lo que a juicio de teóricas feministas de la experiencia artística tiene que ver con el hecho de que, estos colectivos no están tan alejados de los movimientos tradicionales de izquierdas como en un primer momento pareciera.

En mi compromiso como investigadora feminista pero sin perder mi propia perspectiva crítica, he tratado de reflexionar como, si bien la ausencia de reconocimiento e incorporación del Feminismo es clara en los discursos y prácticas activistas, también parece que debemos repensar en tanto que feministas a quiénes estamos representando si, a diferencia del Artivismo, no estamos tomando en cuenta sobre qué temas y de qué formas, más mujeres participarían en tanto que ciudadanas, dirigiéndonos hacia un Feminismo más inclusivo.

Como esta investigación Fin de Máster, ha estado sujeta a tiempos, conocimientos e incluso expectativas concretas, muchos temas quedan aún abiertos y sugieren una profundización en los mismos e incluso nuevos interrogantes para continuar investigando. Para empezar, no hemos podido conocer si existen colectivos activistas, que sigan las estrategias y tácticas del Artivismo estudiado y aunque no sean re-conocidos por los otros colectivos sí están trabajando desde temas directamente relacionados con el Feminismo.

Tampoco hemos podido poner a prueba nuestro análisis mostrándolo a los colectivos artistas estudiados para conocer qué pensarían estos colectivos sobre nuestra crítica concreta sobre la ausencia de reconocimiento del Feminismo.

Así mismo, a la par que realizaba esta investigación comencé a encontrar prácticas artistas de estos mismos colectivos (que están aún desarrollándose y que no han tenido por el momento una acción concreta como las otras prácticas desarrolladas en nuestra investigación) que empiezan a focalizarse en temas que son propios del Feminismo Artístico en particular y el Feminismo en general, como la propuesta Pornolab de la Fiambrera Obrera, la costura y la comida como artes menores usadas como ejercicio político por Open Source Pants y las relaciones entre Nuevas Tecnologías y cuerpos que están abordando desde el colectivo Critical Art Ensemble. Una hojeada rápida a estos nuevos proyectos me ha permitido comprobar que el Feminismo continúa ausente por lo que parecería apropiado etnografiar de nuevo estos colectivos, quizá de nuevo desde la etnografía virtual pero quizá no, para conocer en profundidad que discursos y prácticas están elaborando en torno a estos nuevos temas para ellos y sin embargo temas ya clásicos en el Feminismo.

Bibliografía.

Abu Lughod, Lila (2006). Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre el método. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Quito, 24: 119-141.

Abu-Lughod, Lila (2006) "Writing against Culture" in *Feminist Anthropologist* Elle Elwin (editora) Blackwell Publishing: Oxford.

Agar, Jon, Green Sarah y Harvey Penny (2005). *Del algodón a los ordenadores: de la Revolución Industrial a la de la Información* en Steve Woolgar (editor) *Sociedad virtual? Tecnología, 'cibérbole', realidad*. Barcelona: Editorial: Editorial UOC Colección: "Nuevas Tecnologías y Sociedad".

Alexander, Jacqui y Talpade, Chandra (eds) (1997). *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Routledge. New York.

Baca, Judy, "Whose monument where? Public art in a many-cultured society" en (coordinadora) *Mapping the Terrain: new genre public art*. Seattle, BayPress, 1995.

BAIGORRI, Laura (2003). Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003). *Artnodes UOC*. <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/baigorri0803/baigorri0803>

Visitado por última vez el 14 de octubre de 2011.

Blanco, Paloma et al. (eds) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Bulbeck, Chilla (1998). *Re-orienting Western Feminisms. Women Diversity in a Postcolonial World*. Cambridge University Press.

Casacuberta, David (2007). Menos Imperio y más Wittgestein. *Azafea: revista de filosofía*, 9: 133-143.

Cherubini, Daniela (2011) Llegar a ser ciudadanas. Ciudadanía y prácticas participativas de las mujeres inmigrantes en Andalucía. Tesis doctoral. Universidad de Granada. En <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/5638/1/1888541x.pdf> Última visita el 16 de noviembre de 2011.

Clifford, James (2001). Sobre la autoridad etnográfica. En Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. James Clifford (editor) Barcelona: Gedisa.

Critical Art Ensemble (1996). The Electronic Disturbance. <http://www.critical-art.net/books/ted/> . Visitado el 18 de noviembre de 2011

De Certeau, Michel. (1996). La invención de lo cotidiano. El arte de hacer (1ªed). Tomo I. México: Universidad Iberoamericana.

Del Valle, Teresa (1991). Mujer y nuevas socializaciones: su relación con el poder y el cambio KOBIE, 4: 5-15.

Deutsche, Rosalyn, Agorafobia en Paloma Blanco et al. (eds.), Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Dietz, Mary (1994) Ciudadanía con cara feminista. El problema con el pensamiento maternal. Debate Feminista, 10: 45-65. Traducción: Eduardo Mejía Tapias Tapia.

Delgado, Manuel (2008) La producción del espacio público. Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano. (con)textos. Revista d'antropologia i

investigación social, 1:74-90.

Domínguez, Daniel; Beaulieu, Anne; Estalella, Adolfo, Gómez, Edgar, Schnettler, Bernt y Read, Rosie (2007) Etnografía virtual Forum: Cualitative Social research, 8 (3) <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0703E19> Visitada por última vez el día 14 de julio de 2011.

Duncombe, Stephen (ed.) (2002) Cultural Resistance Reader, London: Verso

Estalella, Adolfo y Ardèvol, Elisenda (2007). Ética de campo: hacia una ética situada para la investigación etnográfica de internet [85 párrafos]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8 (3), Art. 2, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs070328> última visita el 16 de julio de 2011.

Elstain, Jean (1992). *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Princeton University Press.

Felshin, Nina (1995). *But is it Art? The spirit of as Activism*. Seattle: Bay Press.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. (2006) *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Akal. Madrid

Foster, Hal (1996). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal.

Foster, Hal (1985). *Recodings: Art, Spectacles, Cultural Politics*. Seattle, Bay Press.

Franzé, Adela (2002). *Lo que sabía no valía. Escuela, diversidad e inmigración*. Madrid: Consejo Económico y Social.

Frazier, Lessie Jo, (1993) "Genre, Methodology and Feminist Practice" Critique of Anthropology.

Geertz, Clifford (1997). *El antropólogo como autor*. Paidós Ibérica. Barcelona.

González, Herminia (2007). Familias y hogares transnacionales: Una perspectiva de género. Puntos de vista. Cuadernos del Observatorio de las Migraciones y de la Convivencia Intercultural de la Ciudad de Madrid, 11:7-26.

Gregorio, Carmen y Arribas, Alberto (2008). En los márgenes de las cartografías del poder: análisis de discursos y prácticas de asociacionismo y participación derivadas del hecho inmigratorio en el estado español. En VV.AA (2008) *Feminismos en la Antropología: nuevas propuestas críticas*. ANKULEGI Antropología Elkartea.

Gregorio, Carmen (2004). Entre la inclusión y la exclusión de la ciudadanía: procreadoras, madres y personas. *Asparkía. Investigación Feminista. Monogràfic Migracions*, 15: 11-25.

Greschke, Heike Mónica (2007). Binichdrin? – Methodologische Reflektionenzur ethnografischen Forschung in einemplurilokalen, computervermittelten Feld [45 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(3), Art. 32, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0703321> la última visita se realizó el 22 de julio de 2011.

Grupo autónomo A.F.R.I.K.A., Blisset, Luther y Brünzels, Sonja (2000). *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus

Hernández, Fernando (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para*

repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*. Vol. 26 (2008) Hibridación en las artes plásticas pp. 85-118

Hine, Cristine (2000). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial: Editorial UOC Colección: "Nuevas Tecnologías y Sociedad".

Isabella, Simona (2007). Ethnography of Online Role-playing Games: The Role of Virtual and Real Contest in the Construction of the Field [47 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(3), Art. 36, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0703367>

Visitado el 18 de noviembre de 2011

Jacknis, Ira (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. En *Cultural Anthropology*, 3 (2): 160-177

Kabeer, Naila (2007) *Ciudadanía incluyente: significados y expresiones*. Universidad Nacional Autónoma de México

Kottak, Conrad (2002). *Antropología Cultural*. Madrid. Macgraw Hill.

Lippard, Lucy. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En Paloma Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Lister, Ruth (1997). *Citizenship: Feminist Perspectives*. Macmillan. Basingstoke.

Marín Viadel, R. (2005). "La 'investigación educativa basada en las artes visuales' o 'Arte investigación educativa'". En Ricardo Marín Viadel (ed.) *Investigación en educación artística*. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, Granada. Pp. 223-27

Méndez, Lourdes (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Madrid. Síntesis

Méndez, Lourdes (2003). *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*. Madrid. CIS/Siglo XXI

MOORE, Henrietta L.: *Antropología y feminismo*. Cátedra. Madrid, 1991

Narostzky, S (1995.) *Mujer, mujeres, género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Sociales

Negt, Oskar y Kluge, Alexander (2001) *Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria*, trad. Lilia Frieiro. En Paloma Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Rosaldo, Michelle (1979). *Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica*. En: Harris, Olivia y Kate Young (Compiladoras). *Antropología y feminismo*. Editorial Anagrama, Barcelona.

Sassen, Saskia (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Traficantes de sueños. Madrid

VV.AA (2007). *Gendering citizenship in Western Europe: new challenges for the citizenship research in a cross-national context*. Bristol: The Policy Press University of Bristol.

Woolgar Steve (ed.). (2005) *Sociedad virtual? Tecnología, 'cibérbole', realidad*. Barcelona: Editorial: Editorial UOC Colección: "Nuevas Tecnologías y Sociedad".

Young, Iris (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press

Yuval-Davis, Nyra (1997). Women, citizenship and difference. *Feminist Review*, 57: 4-27

Galería de Imágenes

*Todas las imagines han sido visualizadas por última vez, el día 14 de noviembre de 2011.

1. <http://www.indymedia.org.uk/en/2008/10/410097.html> http://www.filmtank.de/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=62&lang=en
2. <http://sciencefashion.akbild.ac.at/blog/kreative-protestformen-clandestine-insurgent-rebel-clown-army>
3. <http://yoowho.wordpress.com/2009/12/29/rebel-clown-army-at-copenhagen-climate-summit/>
4. <http://www.airshots.co.uk/gallery1/gallery.html>
5. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bullring,_Birmingham_\(UK\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bullring,_Birmingham_(UK).jpg)
6. 8. 9. 10. 11. 12. <http://video.google.com/videoplay?docid=65736573690206918>
13. <http://www.urbandecay.com/>
14. <http://www.narconews.com/Issue34/article1084.html>
15. http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/enero/mundos_especial.htm
16. <http://www.flickr.com/photos/leodecerca/sets/72157600406501096/>
17. <http://theyesmenfixtheworld.com/>
18. <http://www.critical-art.net/Biotech.html>
19. <http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>
20. <http://unbarriofeliz.wordpress.com>