

Protesta - Institución - Compromiso:

Una exploración inevitablemente incompleta de las instituciones
construidas y el activismo en la práctica performativa

Lily Climenhaga

FWO Postdoctoral Fellow, Ghent University

lily.climenhaga@ugent.be

Protesta - Institución - Compromiso:

Una exploración inevitablemente incompleta de las instituciones construidas y el activismo en la práctica performativa

Lily Climenhaga

RESUMEN

Este artículo ofrece una visión general de diferentes corrientes de teatro y actuación políticamente comprometidos: instituciones liminales construidas y acciones de actuación basadas en protestas en el lugar, lo que se ha denominado “activismo” (activismo + arte). Profundizando a través de las fronteras culturales y nacionales, “Protesta - Institución - Compromiso” explora diferentes formas y teorías de teatro político activo. Examina la dramaturgia de la protesta y el impacto de una reciente oleada de movimientos de protesta en el formato de juicio y tribunal de la tradición del teatro documental, hasta la práctica de teatro comprometido que utiliza estructuras judiciales, acciones de actuación activista emergentes que toman su inspiración de movimientos de protesta. En esta línea, se explora el teatro y la actuación fuera de la dicotomía de lo real e irreal que a menudo se aplica al ámbito del teatro. Al difuminar la frontera entre el activismo y el arte, revela cómo la actuación en tanto práctica encarnada, puede proporcionar tanto un comentario sociopolítico/sociocultural como realmente involucrarse con el mundo real e inducir (o al menos el potencial para) un cambio real.

PALABRAS CLAVE

Teatro documental, activismo, práctica performativa, teatro político, instituciones liminales.

Protest – Institution – Engagement: An Inevitably Incomplete Exploration of Constructed Institutions and Artivism in Performative Practice

Lily Climenhaga

ABSTRACT

Abstract: This article offers an overview of several different streams of politically engaged theatre and performance: constructed liminal institutions and on-site protest-based performance actions, what has been termed artivism (activism + art). Delving across cultural and national borders, “Protest – Institution – Engagement” explores different forms and theories of active political theatre. It explores the dramaturgy of protest and the impact of a recent flurry of protest movements to the trial and tribunal format of the documentary theatre tradition, to engaged theatre practice using judicial structures, emergent activist performance actions that take their inspiration from protest movements. “Protest – Institution – Engagement” explores theatre and performance outside of the binary of real and unreal often applied to the realm of theatre. By blurring the boundary between activism and art, it reveals how performance, as an embodied practice, can provide both a socio-political/socio-cultural commentary as well as actually engaging with the real-world and inducing (or at least the potential for) real change.

KEYWORDS

Documentary theater, artivism, performative practice, political theater, liminal institutions.

INTRODUCCIÓN

En 2013, el creador de teatro político suizo-alemán Milo Rau y su compañía de producción, el Instituto Internacional de Asesinato Político, ganaron atención internacional con su proyecto Los Juicios de Moscú. Este proyecto -un nuevo juicio de tres días de tres casos legales separados en Rusia, donde los curadores y artistas críticos de la Iglesia Ortodoxa Rusa fueron acusados de incitar al odio interreligioso o al vandalismo por su uso (o mal uso, dependiendo de la perspectiva del espectador) de imágenes o espacios religiosos- aunque recibió elogios internacionales en gran parte debido a las interrupciones documentadas en el proceso por parte del gobierno (funcionarios que llegaban para verificar el estado de la visa del director) y los partidarios de la iglesia ortodoxa (un grupo de hombres vestidos como cosacos), está lejos de ser el primero de su tipo. Siguiendo el éxito de los “Juicios de Moscú”, la serie de proyectos posteriores de Rau, basados en instituciones y realizados como eventos únicos – *The Zurich Trials* (2013), *The Congo Tribunal* (2015), *General Assembly* (2018), y *The Revolt of Dignity* (2019) – construyen sobre una extensa tradición internacional de artistas y colectivos de performance que salen a las calles. Difuminando la línea entre lo real y lo irreal, el performance y la política, estos artistas utilizan una combinación de herramientas activistas y artísticas para una actuación que busca generar cambios políticos, sociales y económicos (Taylor, 2016, p. 147).

Estos proyectos escénicos de una sola presentación se basan en una estética de protesta. Se han utilizado numerosos términos para describir

esta forma de teatro: arte comprometido socialmente, teatro emergente, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, *littoral art*, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual, práctica social, arte activista y artivismo (Malzacher, 2014, p. 17). El dramaturgo y curador alemán Florian Malzacher (1970) se refiere a esta forma de teatro en el contexto de Europa Occidental como arte comprometido, que es “más que una mera reflexión relacional o estética. Toma una postura o provoca a otros a tomar una postura. No solo busca el cambio; quiere ser parte activa de este cambio, e incluso iniciarlo” (2014, p. 13). Stephen Duncombe y Steve Lambert (fundadores del Centro de Activismo Artístico) explican de manera similar que estos proyectos artísticos combinan tanto el arte como el activismo para producir una diferencia identificable y cuantificable en la comunidad donde se lleva a cabo: “el enfoque estético basado en el proceso del arte con el enfoque instrumental y de resultados del activismo” (Duncombe y Lambert. 2014, p. 34).

Este artículo emprende una breve, amplia y, por lo tanto, inevitablemente incompleta visión general de varias líneas de práctica dentro de esta forma de arte políticamente activo y comprometido, específicamente en el uso políticamente motivado de estructuras institucionales y de institucionalización dentro del teatro y el arte escénico. Este artículo comienza con una breve exploración del aspecto performativo y dramaturgico de la protesta como herramienta activista en su primera sección, “Protesta: La Dramaturgia de la Protesta”. Luego, en su segunda sección, “Institución I: Juicios y Tribunales Documentales”, examina la tradición bien establecida en el teatro documental y de verbatim de recurrir a juicios y eventos judiciales reales y pasados para escribir y representar obras de teatro. “Institución II: Instituciones de Actuación Tribunal” explora cómo se adapta el formato probado de tribunal y juicio para eventos de actuación en vivo no guionados dentro del teatro políticamente comprometido, al tiempo que cada vez más incorpora técnicas de protesta y activismo. Ambas secciones de “Institución” echan un vistazo a la larga historia de uso de tales instituciones en la actuación política:

el periódico en vivo de Erwin Piscator en la Alemania de la década de 1920, las breves y espontáneas actuaciones políticas del Movimiento del Teatro de los Trabajadores en las décadas de 1920 y 1930, la controvertida obra de Peter Weiss *La Investigación* (1964), las provocaciones de Christoph Schlingensiefel en la década de 1990 y 2000, y más allá (Shalson, 2017, p. 18).

La cuarta y última sección examina a artistas-activistas cuyo trabajo se inscribe en lo que recientemente se ha denominado “artivismo” (arte + activismo). Sitúa diversos artistas dentro de esta tradición y explora cómo éstos utilizan el teatro y la teatralidad en la acción política. Aquí vemos las conexiones entre formas comprometidas de acción performática, como las instituciones construidas y las acciones documentales que presentan a activistas reales, y otras tradiciones de actuación política de larga data: el teatro guerrillero, las instituciones ficticias (simulacros, elecciones simuladas, juicios simulados) y el activismo creativo. La selección y disposición de estas diferentes formas de teatro y actuación políticamente comprometidos y comprometedores busca revelar cómo esta forma de teatro difumina la línea entre lo real y lo no real, conectando la práctica de la protesta con formas más tradicionales de teatro, así como con prácticas de actuación basadas en la calle y inspiradas en el activismo.

PROTESTA: LA DRAMATURGIA DE LA PROTESTA

Desde la elección de Trump en 2016, los últimos años han estado marcados por movimientos de protesta en todo el espectro político en América, Europa y el mundo. Por un lado, March for Science, Women’s March, Friday’s For the Future, Black Lives Matter y, por otro lado, las protestas Anti-Corona, el Asalto al Capitolio y el Ataque al Congreso Brasileño son eventos profundamente influyentes y emocionales, para bien o para mal, que nos han afectado tanto como individuos como sociedad. Así, el surgimiento (o quizás la creciente conciencia pública) de movimientos de protesta se refleja cada vez más en movimientos artísticos y culturales.

El teatro y la actuación son con frecuencia, especialmente en el contexto del teatro político, considerados de manera casi despectiva como medios afectivos y emocionales, separados de lo real y aislados de las desagradables realidades. Lo que emerge es una comprensión del arte político y la acción política que mantiene una clara separación entre lo real (es decir, lo político) y lo representacional (es decir, lo teatral o artístico) (Schmidt, 2017, p. 102). Sin embargo, tal división es excesivamente simplista y pasa por alto el hecho de que la protesta también está arraigada en lo afectivo y en lo que podría llamarse una dramaturgia emocional o una dramaturgia de la emoción. Guobin Yang en *Lograr Emociones en la Acción Colectiva* resalta las dinámicas empoderadoras y experienciales del activismo y su “logro emocional” (Yang, 2000, p. 596). Y de manera similar, en *La Vida Interior de la Política*, Laura Pulido se refiere explícitamente a lo exterior: las estructuras sociales, culturales, económicas y políticas, y a lo interior: “las emociones, el desarrollo psicológico, las almas y la pasión”, de los movimientos sociales (Pulido, 2003, p. 47). La protesta busca involucrar las emociones tanto de los participantes como de los testigos. La politización, como señalan Stephen Duncombe y Steve Lambert, es en sí misma una experiencia afectiva en la que tanto los artistas políticos como los activistas políticos han intervenido (2014, p. 30).

Muchos académicos y artistas de teatro han notado que el teatro es frecuentemente (tanto históricamente como en la actualidad) el escenario de movimientos políticos; como señala Azadeh Sharifi, “la actuación, las acciones performativas y el teatro han sido durante mucho tiempo parte del repertorio creativo del activismo”, y la protesta utiliza formas teatrales, es “en sí misma una forma de actuación” (Sharifi, 2018, p. 47; Shalson, 2017, p. 15). En *Tactical Performance: The Theory and Practice of Serious Play* (2016) L.M. Bogad señala que, aunque la protesta es diferente del teatro legítimo, los activistas “todavía pueden aprender mucho del medio” (2016, p. 45). Los activistas aprovechan los marcos dramáticos de afecto y espectáculo proporcionados por las instituciones teatrales y sus eventos de actuación

más formales, accediendo así a un nuevo conjunto de herramientas para sus demostraciones y exhibiciones públicas. Lara Shalson en *Theatre & Protest* (2017) destaca cómo la protesta sigue un marco dramático que guía las acciones y que a su vez se basa en un repertorio de acciones ritualizadas (2017, pp. 15-17). Según M. L. Gasaway Hill, “los manifestantes toman medidas porque piensan y sienten que pueden afectar el cambio en su mundo. La protesta es, por lo tanto, un acto de imaginación, una reinención de las posibilidades y el potencial de una comunidad” (Hill, 2018, p. 5). En este radical acto de imaginación que acompaña a la protesta, encontramos una alianza con las definiciones y análisis de lo que se denomina teatro comprometido por Jan Cohen-Cruz y teatro emergente por Andy Lavender. Lo que vemos al mirar las descripciones tanto del teatro comprometido como del teatro emergente (términos que a veces se utilizan casi indistintamente) es una dramaturgia basada en una práctica encarnada y participativa, una que difumina la línea entre iniciador, participante y público, y que no se centra realmente en lo estético, sino más bien en un resultado o intención del mundo real. Por lo tanto, en los siguientes párrafos, el término teatro en el teatro comprometido y emergente se utiliza para describir tanto las intenciones de los artistas como la dramaturgia de los proyectos, ambos muy entrelazados en el acto de actuación liminal y encarnado.

La definición de protesta y activismo basado en la protesta, especialmente tal como lo encontramos aquí, se asemeja a la definición de arte comprometido de Jan Cohen-Cruz: “El arte comprometido se crea en relación con visiones imposibles, llamados utópicos, que los colaboradores no podrían llevar a cabo completamente” (Cohen-Cruz, 2010, p. 198). Lo que vemos aquí es que la protesta no está tan claramente dividida de la irrealidad del teatro (como destacan gigantes en el campo como Marvin Carlson y Richard Schechner), sino que también forma parte de la matriz del teatro simbólico y representativo que también se ajusta a (Carlson, 1996, pp. 198-199; Schechner, 1993, p. 82). Sin embargo, esta separación de lo que Carlson llama “el resto de la vida”, especialmente en el mundo del arte participativo y sus her-

manas: teatro comprometido, emergente, directo, activista, etc., sigue siendo un aspecto central de cómo este arte políticamente activador se ve a sí mismo en contraste con formas más clásicas de teatro y actuación.

Nato Thompson, en su introducción al catálogo de la exposición de 2012 *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, identifica un creciente deseo entre los artistas que trabajan dentro de una corriente particular de arte políticamente comprometido y prácticas de actuación de entrar en el “mundo real” y salir del espacio seguro del lugar cultural. Conecta esta llamada actual de “arte en la vida”, “algo que respire, basado en el rendimiento y la acción”, con “una urgencia por importar así como un privilegio de la experiencia vivida” (Thompson, 2012, p. 21). A su vez, conecta esta tendencia con la llamada de Tania Bruguera a un “arte útil”, devolviendo utilidad al arte, sacándolo de las instituciones y devolviéndolo a la vida de las personas (devolviendo, parafraseando a Bruguera, el urinario de Duchamp al baño): “el arte que trabaja políticamente no se trata de anunciar y ‘mostrar’ el problema, sino de intentar hacer algo al respecto” (Thompson, 2012, p. 26; Bruguera, 2014, pp. 299-301). Lo que encontramos es una forma de teatro o actuación que, como explica Andy Lavender en su libro *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement* (2016), no se preocupa solo por “la presentación del rendimiento”, sino por “la interrelación del rendimiento y la experiencia, el rendimiento y el testigo, el rendimiento y el encuentro, y el rendimiento y la realidad”, o, en otras palabras: “ser parte [...] y estar en el mundo” (Lavender, 2016, p. 26). La protesta está inherentemente en el mundo: es receptiva y basada en el espectáculo. Al igual que el teatro y la actuación, las protestas son eventos simbólicos y encarnados, pero en un espacio definitivamente real en contraste con lo que podría llamarse la realidad difusa de los lugares teatrales y culturales.

La primera categoría de teatro político explorada en este artículo no se encuentra dentro del ámbito del teatro comprometido al que se refieren figuras como Lavender ni del arte participativo descrito por Bishop. Este primer conjunto de obras pertenece a un cuerpo políticamente conscien-

te de teatro documental: obras de teatro escritas, ensayadas y repetibles que están comprometidas políticamente con los acontecimientos políticos contemporáneos (o los del pasado reciente) y que utilizan el formato ritualizado y familiar del sistema judicial para reflexionar sobre la intersección del pasado y el presente. En otras palabras, ¿por qué nosotros, como espectadores, necesitamos ver este evento nuevamente? Lo que encontramos es un teatro abierta y deliberadamente político que toma prestados marcos institucionales fuera del teatro que reflexionan críticamente tanto sobre la eficiencia como sobre la teatralidad de estas instituciones del mundo real.

INSTITUCIÓN I: JUICIOS DOCUMENTALES Y TRIBUNALES

En Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, el teatro documental, que ganó popularidad gracias al trabajo del director alemán Erwin Piscator, encontró una nueva popularidad como género para responder a las consecuencias de un conflicto que había alterado fundamentalmente la identidad nacional y transnacional en Europa. Como agresor y una nación literalmente dividida después de la guerra, esta alteración que sacudió al mundo se sintió especialmente agudamente en Alemania. Las primeras obras de la tradición documental alemana buscaban repolitizar una sociedad que aún se estaba recuperando de la hiperpolitización del nacionalsocialismo. Sus obras reemplazaron las narrativas ficticias con situaciones reales encontradas en documentos históricos: transcripciones de juicios, transmisiones de radio, discursos grabados y entrevistas (Irmer, 2006, p. 17). En respuesta a los horrores de la guerra, el Holocausto y Auschwitz, los artistas de la tradición documental recurrieron a un estilo de escritura positivista, marcado por una fidelidad extrema al material de origen, como si alguna explicación pudiera encontrarse en las huellas del pasado (DiPuccio, 2006, p. 69).

Es importante mencionar que, aunque las obras de Rolf Hochhuth (1931-2020) a menudo se agrupan en el canon del teatro documental temprano, producciones como *The Deputy* (1963) y *Soldiers* (1967) no son

estrictamente documentales. Estas producciones mezclan lo documental con material ficticio de manera abierta. Por otro lado, obras como *The Investigation* de Weiss o *Prozeß Richard Waverly* de Rolf Schneider (1932), que se estrenó por primera vez como obra de radio en 1961 y luego como obra de teatro en 1963, utilizan testimonios de testigos oculares editados en producciones cohesivas y visibles. Del mismo modo, la obra *Are You Now or Have You Ever Been 1947-1958* (1972) del dramaturgo británico-estadounidense Eric Bentley (1916-2020), conocido por su asociación con Bertolt Brecht, utiliza transcripciones de la infame investigación del Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso en la industria del entretenimiento para reflexionar sobre las cacerías de brujas de la era de McCarthy. La producción experimental *Ubu and the Truth Commission* (1997) de la dramaturga sudafricana Jane Taylor (1956) combina testimonios de testigos en la Comisión de Verdad y Reconciliación (TRC) posterior al apartheid (Graham, 2003, p. 12). Taylor utiliza esta técnica para dramatizar las rupturas y desplazamientos dentro del material verbatim, utilizando actuación en vivo, títeres, video y material grabado para profundizar en la herida aún abierta del apartheid que había sido apelada solo seis años antes (Graham, 2003, p. 16).

Las obras de tribunal contemporáneas, en particular las producciones basadas en procesos judiciales del mundo real, tienen mucho en común con los dramaturgos documentales como Weiss. En estas obras, el dramaturgo actúa como editor, condensando y enmarcando el material de origen en una forma comprensible para el espectador. Tribunales como *Town Hall Affair* de Wooster Group (2016) trabajan dentro de este marco, reconstruyendo la película *Town Bloody Hall* de Chris Hegadus (1952) y D.A. Pennebaker (1925-2019), una documentación de un debate de 1971 sobre la liberación de la mujer en el Town Hall de la ciudad de Nueva York. Otros ejemplos incluyen *The Monkey Trial* de TG STAN (1989; Bélgica, el estado de Tennessee vs. John Scopes, 1925), *8* de Dustin Lance Black (1974; EE.UU., Perry v. Schwarzenegger, 2009), *Q&A - Questions & Answers* de Hans-Werner

Kroesinger (Alemania, 1996; el juicio a Eichmann, 1961) y *Ruanda Revisited* (2009; Genocidio de Ruanda) y *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* de Moisés Kaufman (1963, 1997). La tradición verbatim en inglés dio lugar a obras de tribunal como el trabajo de Nicolas Kent (1945) y Richard Norton-Taylor (1944) con el *Teatro Tricycle: Nuremberg* (1996), *The Colour of Justice: The Stephen Lawrence Enquiry* (1999) y *Bloody Sunday* (2005). Mientras tanto, en la década de 2010, Rusia también se convirtió en hogar de una floreciente escena de teatro documental, con producciones como *One Hour Eighteen: the Trial that Never Was but Should Have Been* (2010) de Elena Gremina (1956-2018) y Mikhail Ugarov (1956-2018), fundadores del Teatr.doc, que reconocen un sistema judicial inconsistente y cuestionan el legado del estalinismo en *Legacy of Silence* (2010) de Mikhail Kaluzhskii, Georg Genoux y Aleksandra Polivanova.

Otra forma de teatro de tribunal emplea una mezcla de material archivado preexistente (transcripciones de juicios y otros documentos históricos) y material específicamente recopilado por el autor o los autores. Los dramaturgos y directores se dedican al proceso de recopilación, encontrando y registrando testimonios de testigos y expertos, generando así su propio material, que luego es interpretado por actores, a la vez que se relacionan con este material preexistente (recopilado y archivado). El Tribunal 12 de *The Silent University* (2012) utiliza actores para llevar los testimonios de los migrantes al escenario y revelar el fracaso legal, político y moral de las políticas europeas de refugiados y asilo (Trnka, 2016, para. 13). Del mismo modo, *Case Farmakonisi or the Justice of the Water* (2015) de Anestis Azas (1978) y Prodromos Tsirikoris (1981) es una investigación performativa sobre una tragedia que tuvo lugar el 20 de enero de 2014, cuando un barco desde Turquía que llevaba veintisiete refugiados de Afganistán y Siria a Grecia se hundió mientras era remolcado a la Guardia Costera Griega, lo que resultó en la muerte de once personas. La producción presenta testimonios en video de los testigos reales, así como cuatro actores que actúan como narradores, presentando entrevistas en vivo y recreaciones de reunio-

nes con la Guardia Costera y sobrevivientes interpretados por un grupo de cuatro actores profesionales (Nikitas, 2016, para. 3-7).

El drama de tribunal sigue siendo un pilar del género documental. Como explica Jacqueline O'Connor en su examen de las obras de teatro documental basadas en juicios en el teatro estadounidense, las obras de tribunal responden a las deficiencias y el escepticismo de los sistemas judiciales que rodean momentos de agitación política, social y judicial, que inevitablemente se prestan a adaptaciones dramáticas (O'Conner, 2013, pp. 2-3). Al igual que en las protestas, hay algo intrínsecamente dramático en la estructura judicial ofrecida por el tribunal, al igual que en las producciones de delitos reales, que también están sorprendentemente conectadas con estas estructuras. La reconstrucción y puesta en escena de juicios proporciona un comentario social no solo sobre un caso judicial específico, sino sobre la realidad socio-política de la sociedad donde ocurrió y aquella en la que se representa. Por lo tanto, no sorprende que no solo los dramaturgos tradicionales hayan construido guiones y representado actuaciones utilizando el teatro de la vida real del tribunal. Numerosos artistas, que organizan eventos de actuación en vivo y únicos, también toman prestado el marco del poder judicial o lo legal para crear sus propias acciones en busca de una justicia que aún no se ha alcanzado. Estas instituciones liminales critican la naturaleza limitada de sus contrapartes del mundo real, al mismo tiempo que reconocen que al trabajar dentro de un marco similar, los artistas también se benefician de una legitimidad percibida que acompaña al ritual de los sistemas de justicia existentes.

INSTITUCIÓN II - INSTITUCIONES DE ACTUACIÓN DE TRIBUNALES

En *Ocupar el teatro, molecularizar el museo*, el filósofo austriaco contemporáneo Gerald Raunig (1963) identifica el papel que las instituciones culturales y los creadores tienen al conceptualizar e instituir otros mundos. Raunig

explica la dualidad de la creación de estas instituciones liminales con el deseo del artista de encontrar alternativas radicales al “barco que se hunde” del capitalismo: “Instituir otros mundos implica, por un lado, inventar prácticas instituyentes siempre nuevas donde sea posible, pero también ocupar, reterritorializar y molecularizar las instituciones artísticas existentes, cuando muchas de ellas se vuelven disfuncionales, fuera de lugar o incluso se desmoronan” (Raunig, 2014, p. 76). Mientras que los tribunales teatrales con guion examinan los vacíos dentro de sus contrapartes del mundo real (por qué no encontramos satisfacción en la repetición del juicio), las instituciones de actuación construidas sirven como instituciones simbólicas dentro de un vacío del mundo real, es decir, para aquellos incidentes que aún no tienen fecha de juicio establecida, para las víctimas que aún no han tenido voz, y para los perpetradores que aún no han tenido su día en el tribunal, conectándose con los gestos familiares del sistema de justicia como una forma de presentar estas voces no escuchadas a una audiencia más amplia. En lugar de interrogar cómo se llevó a cabo un juicio, como lo hacen los tribunales teatrales con guion de Weiss, Wooster Group, Kroesinger y otros, estos proyectos cuestionan por qué no hay un tribunal o institución existente que utilice los mecanismos y gestos de la justicia. Reúnen a expertos internacionales con testigos presenciales, perpetradores, testigos, locales, abogados y jueces. En estos proyectos, el director y autor asumen más el papel de administrador o curador, siendo responsables de encontrar personas y organizar los detalles del tribunal (quién puede hablar y por cuánto tiempo). Se alejan de los documentos existentes y se dirigen hacia la creación (o generación) de su propio material y su propia institución, hacia un proceso de trabajo más periodístico. La artista e investigadora Johanna Linsley (fundadora del centro de artes documentales UnionDocs en Brooklyn) identifica cómo el arte tanto se compromete como desafía a las instituciones existentes, y cómo las instituciones de actuación construidas plantean la pregunta: “¿Cómo se pueden lograr nuevos modelos de instituciones?” (Schmidt, 2017, p. 133).

El tribunal es un formato atractivo para el teatro político porque ya es inherentemente dramático (Schechner, 2013, p. 211). El ritual performativo de la justicia, el espacio cuasiteatral del tribunal, los alegatos de apertura y clausura de los abogados, el veredicto final del juez, etc., son fundamentales en todas las obras y actuaciones dentro del género del tribunal. Según Richard Schechner, el juicio sigue un formato específico, una serie de personas ingresan al tribunal para presentar diferentes versiones de los eventos desde las perspectivas de las partes involucradas (2014, p. 250). Los procedimientos judiciales presentan al juez y al jurado lo que Richard Harbinger llama una obra dentro de la obra, porque “el drama del tribunal tiene lugar en el tribunal, mientras que el drama del crimen tiene lugar en otro lugar” (Harbinger, 1971, pp. 122-124). Los tribunales y proyectos de tribunal examinan un crimen que está afuera, que ya ha ocurrido o está ocurriendo en este momento, y dado que los responsables no pueden ser llevados al escenario, llevan la dialéctica del tribunal al teatro en un examen tanto del crimen en sí como del manejo (o falta de manejo) del mismo por parte de instituciones transnacionales, internacionales y estatales.

Los tribunales permiten una explosión temporal de la distinción entre arte y vida, yuxtaponiendo la ficcionalidad y construcción de las instituciones judiciales con la posibilidad del teatro de acceder a una verdad admitidamente subjetiva. El artista político holandés Jonas Staal (1981) llama la atención sobre el emocionante potencial de las instituciones performativas como juicios simulados, tribunales y asambleas: “La verdad de la política se pronuncia primero aquí por el arte; su fuerza imaginativa radical redefine nuestra noción de política en su conjunto. [...] el arte de la democracia fundamental no solo consiste en cuestionar el mundo e imaginarlo de manera diferente, sino en redefinir el concepto de acción política, de ser político en el mundo mismo. No hacer nuevas obras de arte, sino hacer un mundo. [...] La tarea del arte progresista es hacer realidad esa verdad” (Staal, 2014, p. 65). El papel de estas instituciones construidas es “exponer, desafiar y cambiar” las condiciones que presentan sus contrapartes reales, identificando

los sesgos y, a veces, las políticas violentas de dichas instituciones (Staal, 2014, p. 65).

Los juicios performativos no guionados reabren juicios pasados. Son similares a las obras de tribunal documentales, pero, en lugar de examinar lo que sucedió, brindan un espacio utópico para que el juicio ocurra de la manera en que debería haber ocurrido. Por ejemplo, el proyecto NSU-Komplex, patrocinado por teatros estatales y municipales en toda Alemania, se ocupa de la deficiente investigación de las autoridades alemanas sobre los ataques terroristas neonazis y el racismo institucional desde 1999 hasta 2011. NSU-Komplex auflösen (2017) reúne iniciativas antirracistas, construyendo sobre estructuras judiciales existentes, inspiradas en activismo político en curso, y cuenta con la transparencia y apertura que faltaron en los casos judiciales en 2013 y 2018 (Tribunal NSU-Komplex Auflösen, n.d.). Estas actuaciones intentan crear estructuras transparentes de tribunal, en una crítica a los sistemas de justicia oblicuos e insatisfactorios. Estos tribunales examinan los “problemas no resueltos del presente” (Trnka, 2016, para. 21) y escenifican eventos que aún no han ocurrido utilizando lo que Milo Rau llama instituciones simbólicas (Rau, 2017, p. 12).

Uno de los ejemplos más famosos de tribunales performativos es el Tribunal Russell de 1967, organizado por Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Bertrand Russell (1872-1970), un organismo privado creado para investigar y evaluar la política exterior estadounidense y la intervención militar en Vietnam. El Tribunal Russell para Vietnam, así como los tribunales posteriores de Russell, ocupan un lugar extraño en el canon del teatro de tribunal porque se encuentran entre el teatro de tribunal y el artivismo; muchos de los proyectos ocupan una sección nebulosa del género. Los tribunales iniciales sobre Vietnam consistieron en solo dos sesiones en 1966 y 1967; sin embargo, desde 1967 se han establecido diversos tribunales sobre Irak, Chile, Argentina, Brasil y Palestina utilizando el modelo de Russell y Sartre.

Proyectos como Case Farmakonisi y Tribunal 12, que involucran una colección meticulosa de testimonios de primera mano sobre los incidentes

y temas discutidos (la flagrante violación de los derechos humanos de los refugiados en Europa). Al igual que NSU-Komplex, Europe on Trial de Lara Staal (1984) y Yoonis Osman Nuur (1982), que exploran el fracaso de los sistemas de justicia existentes a través de la implementación de un ideal (no corrompido). La superposición entre obras de tribunal documentales y las instituciones de actuación es aún más complicada por la urgente actualidad del tema y la necesidad de un cambio por parte de ambas. Los problemas explorados en estos juicios no son comentarios sobre el presente desde el pasado (aunque ciertamente se podría argumentar que la documentación de estas actuaciones sí lo hace), sino asuntos vivos y en curso que, en el momento de la representación, están sin resolver. Las producciones quedan sin resolución cuando se cierra el telón, porque si bien participan en el ritual performativo de la legislación judicial, no tienen la legitimación necesaria para resolver eficazmente estos problemas: estas violaciones de derechos humanos, estas guerras civiles, estas muertes.

En los últimos diez años, ha habido un creciente interés en la creación de estas instituciones utópicas orientadas hacia el futuro, que a menudo brindan un espacio para aquellos sin voz. Por ejemplo, la obra *Historia de los Otros: El Juicio* (2014) de Terike Happonen (1974) y Laura Gustafsson (1983) construye un juicio y un sistema judicial imaginario, otorgando a los animales un estatus legal y llevando a juicio a las personas que victimizan a los animales. En 2011, se llevó a cabo un juicio simulado en el Tribunal Supremo del Reino Unido, Erradicar el Ecocidio, por el medio ambiente. La activista y abogada inglesa Polly Higgins (1968-2019), quien participó en este juicio simulado, continuó los esfuerzos del juicio inicial como parte de un proyecto más amplio llamado *Stop Ecocide*. La obra *The Voice of Nature: The Trial* (2019) de la artista María Lucía Cruz Correia (1983; Portugal/Bélgica) utiliza de manera similar la estructura de tribunal para investigar el ecocidio y busca crear una propuesta para el sistema de justicia (Correia, n.d.). Otros curadores, como Lara Staal, utilizan la estructura del tribunal para explorar los derechos de los refugiados, migrantes y minorías en un es-

tilo de conferencia, como la serie New World Summit (2015-2018) de Jonas Staal. Entre los contemporáneos de los hermanos Staal, también vemos esta tendencia a jugar dentro de instituciones fundadas temporalmente: el congreso *Movimiento del Renacimiento Judío en Polonia* (2012) de Yael Bartana, el *Movimiento Inmigrante Internacional* (2011) de Tania Bruguera, la Iglesia de *Stop Shopping* del Reverendo Billy (fundada en 1998) y la *Oficina de Antipropaganda* de Marina Naprushkina (fundada en 2007) (Malzacher, 2014, p. 22). Vemos la influencia de estas cumbres y tribunales en los proyectos de Rau, como *The Congo Tribunal* (2015) y *General Assembly* (2017), en los que las obras anteriores del director estuvieron fuertemente influenciadas por la película documental de 2010 del director suizo Jean-Stéphane Bron, *Cleveland Versus Wall Street*.

Las instituciones simbólicas no solo están estructuradas según las instituciones judiciales y pueden tener más permanencia de la que inicialmente anticiparon sus creadores. Otro ejemplo de instituciones simbólicas se encuentra en las instituciones de educación artística. Por ejemplo, el proyecto Operndorf (aldea operística) del cineasta y director de teatro alemán Christoph Schlingensief (1960-2010) (2010-presente) ubicado en las afueras de la ciudad de Ouagadougou, capital de Burkina Faso. Operndorf, inicialmente concebido como un lugar de encuentro internacional, se ha manifestado como una plataforma de intercambio internacional y discurso poscolonial en un contexto práctico, sostenible y arraigado (Operndorf Africa, n.d.). Schlingensief es conocido por sus actos de provocación pública. Su controvertido e influyente legado sigue siendo una parte importante de la historia del teatro en lengua alemana. *Bitte liebt Österreich - Erste österreichische Koalitionswoche* (2000, más conocida como *Ausländer raus!* o ¡Extranjeros fuera!) puso infamemente de manifiesto la xenofobia subyacente de Austria y Europa, exponiendo un nervio crudo con grandes contenedores industriales estratégicamente ubicados en el corazón del centro histórico de Viena (Herbert-von-Karajan-Platz) (Moldenhauer, 2015; Schlingensief, n.d.).

Basándose en el legado de instituciones como Operndorf, el artista holandés Renzo Martens (1973) y el Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC; Liga de Arte de los Trabajadores de Plantaciones Congoleñas) con su Centro de Investigación Internacional de Lusanga para la Desigualdad Artística y Económica (LIRCAEI) operan bajo una filosofía similar. El LIRCAEI fue fundado en 2014 y es un proyecto posplantación y antimonocultivo en Lusanga, la región donde la compañía Lever Brothers (luego Unilever) fundó su primera plantación de aceite de palma en 1911. Utilizando el dinero ganado por las exhibiciones nacionales e internacionales del CATPC, los artistas pudieron comprar la plantación y han logrado obtener un beneficio mínimo de su trabajo artístico. Tanto Operndorf como LIRCAEI representan un arte político localmente arraigado, emprendido con la esperanza de que se sumen socios y participantes locales para llevarlo adelante de manera independiente. Estos y otros proyectos similares apuntan a la autonomía, la liberación y la repatriación en un sentido práctico y concreto para los participantes.

Proyectos arraigados localmente como Operndorf y LIRCAEI que se relacionan con personas y organizaciones que viven y trabajan “en el terreno”, por así decirlo, difuminan la línea entre arte y activismo, actuación y vida, no real y real. Lo que emerge, como es ciertamente el caso del Operndorf de Schlingensief, un proyecto que literalmente ha sobrevivido a su autor-iniciador, es un tipo de actuación participativa que con frecuencia plantea la pregunta (una pregunta que los críticos han hecho con frecuencia): ¿Es esto arte? La última sección de este artículo analiza la dramaturgia en vivo, comprometida y a veces peligrosa en la que participan los artistas-activistas en sus acciones de actuación, haciendo un breve repaso a la historia de este género aun relativamente joven. No profundiza demasiado en esta pregunta de “¿Es arte?” porque si bien la etiqueta de arte puede ser empoderadora y, a veces, protectora para el artista-iniciador, una identificación directa como arte también puede ser reduccionista y limitante para las complejidades del evento y sus intenciones. En cambio, encontramos algo

que existe en un punto intermedio: con intenciones del mundo real y un aspecto claramente estético y artístico.

COMPROMISO-ARTIVISMO

El artivismo - un término que combina el arte con el activismo - como idea dentro del ámbito de los estudios de arte y performance, coincide con el surgimiento de movimientos de protesta antiglobalistas y críticos del capitalismo que ganaron popularidad como una forma alrededor del cambio de milenio (Danko, 2018, pp. 235-236). Al igual que su pariente, el arte emergente, el artivismo aparece bajo muchos nombres: Arte Activista, Arte Contextuel, Arte Comprometido, Arte Socialmente Comprometido, Arte Político, Arte Participativo, Arte Relacional (Danko, 2018, p. 239). El activismo está estrechamente conectado con el trabajo integrado de las instituciones de educación artística, una combinación de arte y activismo en un Teatro Público de Protesta. Los artivistas crean tanto el evento en sí como trabajan con la mediación del evento. Quizás la diferencia más notable entre esto y los otros géneros de la tradición documental es que el artivismo es un evento único, irrepetible, la reverberación de la actuación se encuentra completamente en su mediación. Esta cualidad límite de la actuación política abierta conecta el artivismo con la recreación, porque la participación es clave para el acto de actuación.

Los proyectos artivistas están inseparable e inescapablemente conectados con los medios y los artivistas a menudo participan en este proceso de mediación. Los artistas juegan con (y a veces manipulan) cómo los medios presentan el evento, lo cual se ha vuelto cada vez más importante con la llegada de las redes sociales, sitios web personales y blogs (Rauterberg, 2015). El artista visual Peter Weigl (1973) del Zentrum für Kunst und Medien-technologie de Karlsruhe define el artivismo como “el primer movimiento artístico verdaderamente nuevo del siglo XXI” (Weigl citado en Schmitz, 2015, p. 9). Los artivistas utilizan el vocabulario y el medio del arte para pre-

sentar mensajes de acción social, mientras que los artistas utilizan el medio para provocar y agitar (Schmitz, 2015, p. 10). Lilo Schmitz afirma que el activista, utilizando medios políticos y artísticos, lidera una lucha por una vida buena (o mejor) (2015, p. 9). Es un movimiento artístico desarrollado en una sociedad aún arraigada en el postmodernismo, ofreciendo una “Reparaturkultur” - una cultura de reparación - y la oportunidad de plantear preguntas contra las estructuras sociopolíticas existentes (Schwarz, 2016, p. 22).

Los artistas tienen la oportunidad única de desafiar la frontera entre el arte y la realidad, así como entre el artista y el ciudadano: actuando como la *Soziale Plastik* de Joseph Beuys, “escultura social” (Bieling, 2016, para. 6). Beuys - un ejemplo temprano de activista (aunque no se etiquetara como tal) - describe un arte que explota la distinción entre arte y vida para “construir conversaciones, prácticas cooperativas y estructuras organizativas” (Biddle, 2014, p. 26) a través del arte, y para “moldear y dar forma al mundo en el que vivimos” (Beuys citado en Biddle, 2014, p. 26). El arte, según Beuys, actúa como una herramienta de realización política e iluminación, didáctica y reveladora por naturaleza. Esta cualidad educativa se ejemplifica en la “Universidad Internacional Libre” de Beuys en *Documenta 6* de Kassel en 1977, que ilustra su propio concepto de escultura social. La universidad libre fue “parte exhibición, parte arte de performance y parte plataforma de educación pública” (Biddle, 2014, p. 28). Invitaba a los participantes a interactuar con sus teorías sobre cómo el arte actúa como una fuerza política transformadora para la sociedad y cómo el arte, por necesidad, debe cambiar con la sociedad (2014, p. 28). Los conceptos teóricos de Beuys sobre la escultura social y el archivo viviente son altamente influyentes para las críticas e intervenciones sociales de los artistas, así como el trabajo de Rau en la recreación.

Los primeros movimientos hacia el activismo dentro de la tradición de la performance estadounidense se ven en los finales activistas de los documentales optativos, definidos por Timothy Youker como:

[P]erformances que utilizan material factual para anclar y naturalizar una evocación explícitamente funcional de una realidad presente o futura deseada. El documental, en estas obras, desempeña uno o ambos de dos posibles roles: puede servir como un símbolo de autoridad opresiva o trauma histórico que los intérpretes buscan superar, y / o puede servir como prueba concreta de una genealogía cultural que culmina en el final activista de la actuación (Youker, 2017, p. 126; cursivas añadidas).

Artistas como Judith Malina y Julian Beck's Living Theatre, así como las “payasadas en el tribunal” (entrar al tribunal vestido como jueces o policías) de Abbie Hoffman (1936-1989) y Bobby Seale (1936) durante el juicio por conspiración de los Chicago Eight en 1968, unieron la “sensibilidad documental de lo teatral y la sensibilidad teatral de la vida real” para cerrar la brecha entre el deseo y la realidad. Anunciaron un intento de volver a construir la realidad en el acto de documentarla y acercar la realidad política a las visiones utópicas de los autores de la actuación (Youker, 2017, p. 126).

El activismo no es solo un fenómeno europeo, hay una extensa y prolongada tradición de activismo en América del Sur que se remonta a finales de los años sesenta. Dagmar Danko señala que, en sistemas iliberales, países no democráticos, dictaduras y lugares donde esos legados perduran en la memoria viva, la importancia del activismo se ve aumentada (Danko, 2018, p. 250). Las naciones que experimentaron dictaduras y regímenes opresivos en el pasado reciente tienen una larga tradición de arte participativo altamente político que se remonta a la década de 1960. Las acciones artísticas permitieron a los individuos criticar, responder y resistir activamente las dictaduras militares que aparecieron en todo el continente y para aquellos artistas que trabajaban en los espacios peligrosos de estas dictaduras, el arte, como coartada, ofrecía cierta protección. Sin embargo, esta protección no era total, aún corrían el riesgo de encarcelamiento o muerte. Kidnappings de la artista argentina Marta Minujín (1973) se realizó durante tres noches en el MoMA y vinculaba la estética participativa del trabajo de Minujín con el contexto político de Argentina. En 1968, Tucumán Arde reunión a

un grupo de artistas argentinos para exponer las condiciones en la región de Tucumán bajo el entonces dictador Juan Carlos Onganía, recopilando testimonios de primera mano sobre las condiciones de vida y trabajo en la provincia de Tucumán que luego se difundieron en exposiciones en Buenos Aires y Rosario, Argentina. En 1983, con el regreso de la democracia a Argentina, los artistas volvieron a las calles con la enorme experiencia de arte público *El Siluetazo*, parte del proyecto más grande *Marcha de la Resistencia*, donde artistas y activistas recortaron siluetas humanas a tamaño real en un esfuerzo por llamar la atención sobre el tema de los desaparecidos bajo la dictadura (Zuckerfeld et al., 2014, p. 37). Otros países como Brasil, Chile, Colombia y Uruguay también fueron hogar de activismos posteriores a las dictaduras, donde las acciones políticas se convirtieron en un medio para responder a las represiones anteriores. Grupos artivistas que trabajan como grupos de performance, editores, organizadores y curadores siguen siendo una parte importante del panorama cultural en América del Sur. Grupos como Grupo de Arte Callejero, Etcétera..., e Iconoclastas en Argentina; Bijari, Contra File, Ca.Pa.Ta.Co, GASTAR y Frente Treis de Fevveriro en Brasil; AFEDEPROM y MAM en Perú; Coletivo de Acciones de Arte y Las Yeguas de la Apocalipsis en Chile; y muchos otros en América del Sur y Central merecen un examen más detenido. También encontramos proyectos similares posteriores a las dictaduras en el antiguo bloque del este, por ejemplo, grupos como WHW (Hungría) e IRWIN de Neue Slowenische Kunst (Yugoslavia) (Zuckerfeld et al., 2014, p. 53).

Los ecos del trabajo de Schlingensief están claramente presentes en las acciones teatrales guerrilleras y callejeras del colectivo alemán Zentrum für politische Schönheit (2008; Centro de Belleza Política), proyectos como *Eating Refugees* (2016), *The Dead are Coming* (2015) o *Monument of Shame* (2017). ZPS es un colectivo de alrededor de setenta Aktionskünstlern (artistas de acción), fundado en 2008 por el filósofo y artista suizo-alemán Philipp Ruch (1981), que opera bajo una filosofía de “humanismo agre-

sivo”, afirmando que “el arte debe doler, provocar y rebelarse” (Center for Political Beauty, n.d.).

Tanto para Schlingensief como para ZPS, el medio, de manera McLuhaniana, se convierte en el mensaje. Hay varias similitudes superficiales entre ambos, ambos remedian o remodelan medios populares como programas de televisión y cultura pop que ocupan un lugar en la memoria colectiva (Big Brother y la cultura del Gladiador romano), proporcionando una crítica contundente del presente a través de estos medios establecidos (Remshardt, 2007, p. 42). Incluso más que ZPS, Schlingensief o Rau, el colectivo alemán Peng! - “una mezcla explosiva de activismo, hacking y arte que lucha contra la barbarie de nuestro tiempo” (pen.gg) fundada en 1998 - depende de Twitter, Facebook, las redes sociales y la cultura pop. La anticampaña de Peng en 2015 “Mach was zählt” - una colaboración con el Dortmund Theater - fue una parodia directa de la campaña de reclutamiento de la Bundeswehr en 2015, señalando los problemas ignorados por la campaña oficial de la Bundeswehr, como: entrenamiento para matar personas, trastorno de estrés postraumático, sexismo y la prevalencia de actitudes de extrema derecha entre los soldados (Peng Collective, n.d.). Multitudes de personas visitaron el sitio web creado por Peng con más de 150.000 visitantes en un solo día. La anticampaña, que se podría decir fue más exitosa en crear conciencia que la original, costó solo 100 euros en comparación con los 10,6 millones de euros que gastó la Bundeswehr en su campaña (Kaul, 2015, para. 8-9). Estos proyectos políticos parodian el lenguaje y el estilo del original para llamar la atención sobre problemas sistémicos que se encuentran en el original a través de un “Mockup” - una copia satírica (Diesselhorst, 2015, para. 5). La crítica sigue siendo provocadora (menos dirigida a la indignación y más al discurso), pero el estilo es más tranquilo que la provocación en la esquina de la calle de Schlingensief o ZPS.

El ejemplo más famoso en años recientes de activismo es la actuación del grupo ruso Pussy Riot (2011) el 21 de febrero de 2012 dentro de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. La actuación de un minuto resultó en

el arresto de dos miembros del grupo, Nadezhda Tolokonnikova (1989) y Maria Alyokhina (1988), quienes fueron condenadas a dos años de prisión bajo el cargo de gamberrismo: “falta de respeto a la sociedad y alteración del orden público con motivos de odio religioso y enemistad” (Yatsyk, 2018 p. 123). Pussy Riot es uno de los muchos ejemplos de actuaciones de protesta en la Rusia moderna. Por ejemplo, las exposiciones del Centro Sakharov “Cuidado, ¡Religión!” (2003) y “Arte Prohibido 2006” (2007) - ambas atrajeron una atención y notoriedad significativas debido a la crítica abierta de la Iglesia Ortodoxa en las exposiciones - llevaron al curador del Centro, Yury Samadurov (1951), a enfrentar cargos de “incitar al odio religioso” y a su despido como curador (Skillen, 2017, p. 27). Desde los años sesenta (el Deshielo), artistas y colectivos soviéticos utilizaron el arte participativo y las llamadas instalaciones totales para subvertir la censura y socavar la ideología estatal utilizando el lenguaje del censor y la burocracia. Este movimiento está marcado por artistas individuales como Ilya Kabakov (1933) y grupos como los Conceptualistas de Moscú y el Grupo de Acciones Colectivas (1976).

El artivismo es una forma de arte reactivo, donde los artistas crean eventos simbólicos y receptivos sobre cuestiones sociales, políticas y económicas del presente, al mismo tiempo que invitan al espectador a participar, ser voluntario y ser testigo. Estos eventos pueden llegar a ser muy difíciles de separar de las protestas organizadas no teatrales. Muchos movimientos a gran escala como Occupy - una inspiración para la Asamblea General de Rau (2017) - también están vinculados al artivismo, incluso si los activistas involucrados no reconocen esta conexión. Algunas actuaciones ponen a prueba el límite entre la actuación y la protesta, como la protesta pacífica del artista turco Erdem Gündüz (1979) *Duranadam*, “hombre de pie” (2013). Después de una protesta violenta, Gündüz se quedó en silencio en la Plaza Taksim en respuesta a la brutalidad policial apoyada por el gobierno (Seymour, 2013, para. 1).

El activismo, al igual que gran parte de la tradición documental, trabaja con un repertorio de protestas, accediendo a los rituales asociados con la protesta por el bien de la actuación. Examinan la cuestión: ¿Cuáles son los gestos y rituales de la protesta y cómo estos aspectos de la protesta pública son encarnados por manifestantes y participantes? Los artistas utilizan Internet, las redes sociales y los medios de comunicación masivos para archivar sus acciones. Los activistas no solo representan y realizan protestas, sino que también participan en la práctica corporal de la protesta. Quizás la diferencia fundamental entre las obras de teatro y producciones de la amplia tradición documental (es decir, las metodologías documentadas anteriormente) y las acciones de los activistas es sus resultados a menudo incontrolables e imprevisibles en comparación con las obras de teatro guionizadas y reproducibles o las recreaciones cuidadosamente controladas y curadas. Sin embargo, tanto las obras de teatro guionizadas de la tradición documental como las actuaciones improvisadas del activismo reflexionan sobre el clima social, político y económico actual, sobre un conjunto preexistente de gestos públicos y exploran la intersección de la experiencia y la memoria.

UNA CONCLUSIÓN INCOMPLETA

No existe una línea recta que conecte el teatro documental de juicio con las actuaciones judicialmente estructuradas y no guionadas hasta las actividades de activistas, las cuales son mucho más amplias de lo que hemos destacado hasta aquí. Ya sea un dramaturgo más tradicional, un director-autor, o un activista con cualquier nombre, la forma en que estos individuos o colectivos se involucran con las instituciones judiciales existentes, los movimientos de protesta, los eventos políticos, la esfera pública y el tema elegido es geográfica, política, social, cultural y económicamente específica, ya que no todas las personas, en todas las situaciones, tienen acceso a las mismas libertades de expresión o a la esfera pública. Esto significa que artistas o activistas políticamente subversivos que viven y trabajan en regímenes opresivos y/o

violentos emplean necesariamente metodologías muy diferentes a las que operan fuera de estos espacios.

Una de las limitaciones del presente trabajo es que no tiene espacio para explorar más profundamente las diferencias metodológicas de los artistas políticamente comprometidos que trabajan en diferentes tiempos y lugares. El artista activista local y las redes en todo el continente africano, por ejemplo, el movimiento juvenil Y'en a Marre de Senegal (el hip-hop como artivismo), trabajan en contextos sociopolíticos muy distintos. Existe una diferencia discernible entre los proyectos de arte satírico en el que se basan los Yes Men en Estados Unidos y el de Zambezi News de Zimbabue, ya que la política y el contexto a los que responden son completamente diferentes (Thiel, 2018, p. 7). Los artistas políticamente comprometidos y críticos con el régimen en China, como Brother Nut, que trabaja bajo un seudónimo, o el Teatro Libre de Bielorrusia (que se encuentra en un contexto dramáticamente diferente al de Brother Nut), y que está prohibido por el gobierno de Bielorrusia y debe ensayar y actuar en secreto, operan de manera radicalmente diferente a un director abiertamente político como Milo Rau en Europa, quien rutinariamente recibe grandes subvenciones y puestos de teatro financiados por el estado en Bélgica, Alemania y Austria para su teatro explícitamente político y crítico. Diferentes cuerpos -directores, actores, participantes, audiencias, críticos- en diferentes contextos cambian drásticamente la trayectoria de tales esfuerzos artísticos, tanto guionados como no guionados.

Llegar a una conclusión para una visión general tan amplia e incompleta arriesga pintar a artistas que trabajan en contextos muy diferentes con el mismo pincel homogeneizador. No he ofrecido medidas para medir el éxito de los proyectos en este artículo, ni he proporcionado una definición clara de cómo podría lucir dicho éxito. Tampoco me interesa proporcionar tales calificadores aquí. En cambio, concluiré de esta manera: vivimos en tiempos urgentes y divisionales. Estamos más cerca que nunca gracias a la tecnología, pero aún existen abismos cada vez más amplios entre nosotros

económica, política y socialmente. Andy Lavender describe el compromiso del teatro comprometido como transmitir “una sensación de partes que se unen para funcionar” (26). El arte políticamente comprometido en general parece facilitar conexiones entre aquellos involucrados en luchas similares al tiempo que reflexiona sobre el pasado, el presente y el futuro. Nos permite, parafraseando algo que una vez escuché a Milo Rau decir, abrir la ventana de la posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BIDDLE, E. (2014). Re-Animating Joseph Beuys' 'Social Sculpture': Artistic Interventions and the Occupy Movement. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 11 (1), 25-33.
- BIELING, T. (2016.10.1). Die Kunst als fünfte Gewalt im Staat?: Wolfgang Ullrich und Tom Bieling über Artivismus. Die Referentin – Kunst und kulturelle Nahversorgung. <http://diereferentin.servus.at/die-kunst-als-fuenfte-gewalt-im-staat-2/>.
- BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- BOGAD, L.M. (2016). *Tactical Performance: The Theory and Practice of Serious Play*. Routledge.
- BRUGUERA, T. (2014). Arte Útil. En F. Malzacher y Steirischer Herbst (Eds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 299-301). Sternberg Press.
- CARLSON, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- CENTER FOR POLITICAL BEAUTY. (N.D.). "About." www.politicalbeauty.com
- COHEN-CRUZ, J. (2010). *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. Taylor & Francis Group.
- DANKO, D. (2018). Activism and the Spirit of Avant-Garde Art. En V. D. Alexander et al. (eds.) *Art and the Challenge of Markets. Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism* (pp. 235-261). Palgrave MacMillan.
- DIESELHORST, SOPHIE. (2015.12.7). Hype und Elend des Artivismus. Nachtkritik. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11867:aktivistisches-theater-die-suche-

nach-politischer-wirksamkeit-in-zeiten-der-polarisierten-oeffentlichkeit&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83.

- DIPUCCIO, D. (2006). The Intertextual Trials of Maritza Wilde's *Adjetivos*. *South Atlantic Review*, 71 (2), 68-86.
- DUNCOMBE, S. & LAMBERT, S. (2014). The Art of Activism. En F. Malzacher and Steirischer Herbst (eds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 26-35). Sternberg Press.
- ECKERSLEY, M. (2015.01.11). Documentary and Verbatim Theatre. A Matter of Style. <http://theatrestyles.blogspot.com/2015/01/verbatim-theatre.html>.
- GRAHAM, S. (2003). The Truth Commission and Post-Apartheid Literature in South Africa. *Research in African Literatures*, 34 (1), 11-30.
- HARBINGER, R. (1971). Trial by Drama. *Judicature*, 55 (3), 122-128.
- HILL, M. L. G. (2018). *The Language of Protest: Acts of Performance, Identity, and Legitimacy*. Palgrave MacMillan.
- IRMER, T. (2006). A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *The Drama Review*, 50 (3), 16-28.
- JURIS, J. S. (2008). Performing Politics: Image, embodiment, and affective solidarity during anti-corporate globalization protests. *Ethnography*, 9 (1), 61-97.
- KAUL, M. (2015.11.23). Mach, was zählt. taz.de [online review]. <https://taz.de/Netzkampagne-gegen-die-Bundeswehr!/5254884/>.
- LE ROY, F. (2017.04.27). The Documentary Doubles of Milo Rau & the International Institute of Political Murder. *E-tcetera*, 148. <https://e-tcetera.be/the-documentary-doubles-of-milo-rau-the-international-institute-of-political-murder/>.

- LAVENDER, A. (2016). *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. Routledge.
- MALZACHER, F. (2014). Putting the Urinal back in the Restroom: The Symbolic and the Direct Power of Art and Activism. En F. Malzacher and Steirischer Herbst (eds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 12-25). Sternberg Press.
- CORREIA, M. L. C. (N.D.). About. mluciacruzcorreia.com. <http://mluciacruzcorreia.com/about/bio>.
- MOLDENHAUER, B. (2015.12.28). Schlingensiefs Asyl-Container – ‘Du deutsche Sau, du! Du Künstler!’. *Spiegel Online*. [review]. <https://www.spiegel.de/geschichte/christoph-schlingensief-der-asylbewerber-container-in-wien-a-1065826.html>.
- NIKITAS, Z. (2016). Refugee Narratives: Case Farmakonisi or The Justice of the Water. *Critical Stages/Scènes Critiques*, 14. <https://www.critical-stages.org/14/refugee-narratives-case-farmakonisi-or-the-justice-of-the-water-by-anestis-azas/>.
- O’CONNOR, J. (2013). *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*. Southern Illinois University Press.
- OPERNDORF AFRICA. (N.D.). “About Us.” www.operndorf-afrika.com/en/
- PENG COLLECTIVE. (N.D.). “Homepage.” <https://pen.gg/>
- PULIDO, L. (2003). The Interior Life of Politics. *Ethics, Place and Environment*, 6 (1), 46-52.
- RAU, M. (2017). *General Assembly*. Merve Verlag.
- RAUNIG, G. (2014). Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons. En F. Malzacher and Steirischer Herbst (Dds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 76-85). Sternberg Press.

- RAUTERBERG, H. (2015.07.02). In den Fallen der Freiheit. *Zeit Online*, 27. [review] <http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit>.
- REMSHARDT, R. (2007). The actor as intermedialist: remediation, appropriation, adaptation. En F. Chapple & C. Kattenbelt (Eds.). *Intermediality in Theater and Performance* (pp. 41-53). Rodopi.
- SCHECHNER, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- SCHECHNER, R. (1993). The Street Is the Stage. En *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (pp. 45-93). Routledge.
- SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH. (N.D.). www.schlingensief.com
- SCHMIDT, T. (2017). Is This What Democracy Looks Like? The Politics of Representation and the Representation of Politics. En T. Fisher y E. Katsouraki (Eds.). *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy* (pp. 101-130). Palgrave MacMillan.
- SCHMITZ, L. (2015). Einleitung. En L. Schmitz (ed.). *Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt* (pp. 9-16). Transcript Verlag.
- SCHWARZ, B. (2016). Die Stadt als öffentliche Bühne. Artivismus: Politischer Aktivismus mit den Mitteln der Kunst. *Mittendrin. Magazin für Kultur und Bildung*, 15, 22-23. https://issuu.com/_mittendrin/docs/mittendrin_15.
- SEYMOUR, R. (2013.06.18). Turkey's 'standing man' shows how passive resistance can shake a state. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/18/turkey-standing-man>.
- SHARIFI, A. (2018). 'Wir wollten ein Zeichen setzen': Performance and Protest by Minorities in German Theatre. *Performance Paradigm*, 14, 45-63.
- SHALSON, L. (2017). *Theatre & Protest*. Palgrave Macmillan.

- SKILLEN, D. (2017). *Freedom of Speech in Russia: Politics and media from Gorbachev to Putin*. Routledge.
- STAAL, J. (2014). Progressive Art. F. En Malzacher and Steirischer Herbst (Eds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 56-65). Sternberg Press.
- TAYLOR, D. (2016). Artists (Artist-Activists), or, What's to Be Done? En A. Levine (trans.). *Performance* (pp. 162-199). Duke University Press.
- THIEL, V. (2018). Africa Artivism: Politically engaged art in Sub-Saharan Africa [Master's thesis, Hochschule Düsseldorf]. opus4.kobv.de.
- THOMPSON, N. (2012). Living as Form. En N. Thompson (ed.). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (pp. 16-33). Creative Time Books.
- TRIBUNAL NSU-KOMPLEX AUFLÖSEN. (N.D.). <https://www.nsu-tribunal.de/>
- TRNKA, J. H. (2016). 'We Accuse Europe': Staging Justice for Refugees, Migrants and Asylum Seekers in Europe. *Critical Stages/Scènes Critiques*, 14. <https://www.critical-stages.org/14/we-accuse-europe-staging-justice-for-refugees-migrants-and-asylum-seekers-in-europe/>.
- YANG, G. (2000). Achieving Emotions in Collective Action. *The Sociological Quarterly*, 41 (4), 593-614.
- YATSYK, A. (2018). Biopolitics, Believers, Bodily Protests: The Case of Pussy Riot. En B. Beumers, A. Etkind, O. Gurova, & S. Turoma. *Cultural Forms of Protest in Russia* (pp. 123-140). Routledge.
- YOUKER, T. (2017). *Documentary Vanguard in Modern Theatre*. Routledge.
- ZUKERFELD, F., GUZMÁN, L. G., THOMPSON, N., WHW, & MALZACHER, F. (2014). Sketching a History of Art and Activism. En F. Malzacher and Steirischer Herbst (eds.). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (pp. 36-55). Sternberg Press.

SOBRE LA AUTORA

Lily Climenhaga (ella/ellos) escribió la disertación *(Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder* en una titulación conjunta de la University of Alberta y la Ludwig-Maximilians-Universität y fue coeditora de la edición especial 2021 de Theater sobre Milo Rau. En la actualidad, Lily está llevando a cabo el proyecto postdoctoral financiado por la FWO “Institutionalized Resistance: Milo Rau’s NTGent Period” en la Universiteit Gent (2022-2025). Lily es dramaturga, editora, bloguera (<https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/>), crítica, traductora y directora de escena ocasional.