

## UTOPIÁS. ACTIVISMO Y ESTÉTICA

## UTOPIAS. ACTIVISM AND AESTHETICS

ALBERTO CARLOS ROMERO MOSCOSO

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

<https://orcid.org/0000-0002-1738-4181>[alberto.romero@utadeo.edu.co](mailto:alberto.romero@utadeo.edu.co)

Recepción: 25 septiembre 2024

Aprobación: 19 de febrero 2025

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi19.24794>

## RESUMEN

El siguiente artículo ordena una ruta para la comprensión y actualización de la noción de “activismo” como alternativa para evaluar parte de la producción creativa contemporánea que se inscribe en un ejercicio de articulación entre las prácticas artísticas y los amplios horizontes de lo social, en relación con las inquietudes de los colectivos particulares y sus dinámicas de transformación de algunos escenarios plurales de su propia habitabilidad. En lo académico, ajusta la idea de “activismo” y la enlaza con nociones que se desprenden del conocimiento robustecido de la estética actual y permite abonar un territorio de interpretación de discurso en las artes contemporáneas.

**Palabras clave:** activismos creativos, estética, arte contemporáneo, estudios sociales

## ABSTRACT

The following article organizes a route for understanding and updating the notion of activism as an alternative to evaluate part of the contemporary creative production that is part of an exercise of articulation between artistic practices and the broad horizons of the social from the concerns of the particular groups and their dynamics of transformation of plural scenarios of their own habitability. In academic terms, it adjusts the idea of activism and relates it to notions that emerge from the strengthened knowledge of current aesthetics and allows for a territory of interpretation of discourse in contemporary arts.

**Keywords:** creative activism, aesthetic, contemporary art, social studies

## INTRODUCCIÓN

Las prácticas de activismo artístico contemporáneo han devenido en un escenario privilegiado para enunciar y proponer maneras a partir de las cuales evaluar y transformar las tensiones y urgencias de lo social. Han resultado espacios para el ejercicio de ciudadanías colaborativas, beligerantes y autónomas y, han incidido en la consolidación de la práctica artística, en tanto espacio de pensamiento, para ajustar la comprensión de las sociedades actuales.

Hacer arte es pensar. Algunas de las prácticas contemporáneas han decidido ocupar el espacio de las dinámicas sociales y pensar la sociedad desde lo que podría denominarse “activismo sensible” que pone en consideración, a manera de denuncia, pero que sobre todo apuesta por estrategias para la transformación de las posibilidades de habitar los espacios físicos y simbólicos de algunos colectivos y comunidades.

Así las cosas, precisar un marco de referencia académica para la reflexión sobre la idea de “activismo creativo” podría determinar, como es evidente, un primer escenario de activación, argumentación y articulación en el marco de los Estudios Sociales y posteriormente podría sugerir una mirada renovada al escenario contemporáneo de la estética, como ya está sucediendo; ambos en atención permanente a las maneras, formas y productos de las prácticas y procesos creativos en el mundo actual, que sabemos bien se debaten en enunciarse desde orillas distintas de la elaboración de sentido, pero también se interesan en participar de construcciones heterogéneas de lo social desde alternativas epistemológicas transversales, articuladoras y esencialmente no disciplinares.

## DISCUSIÓN

El activismo no es una condición particular del tiempo presente. Hace ya décadas, Lucy Lippard ajustó la idea de arte activista, diferenciándolo del arte político, para referirse a las prácticas que se interesaban por la transformación de circunstancias colectivas, más que por la denuncia.

Aunque los artistas “políticos” y los “activistas” son a menudo las mismas personas, puede afirmarse que mientras el arte “político” tiende a “preocuparse” socialmente, el arte activista tiende a “implicarse” socialmente —no se trata tanto de un juicio de valor, cuanto de una elección personal—. La obra del primero es un comentario o un análisis, mientras que la producción del segundo trabaja dentro del contexto, con su público. (Lippard, 2001, p.351)

No obstante, las prácticas contemporáneas han excedido los vínculos de sus actores con los escenarios del campo del arte e insisten en privilegiar su impacto en los espacios

sociales; si bien sabemos que el arte activista está orientado al proceso: y que “no sólo ha de tomar en consideración los mecanismos formales del arte mismo, sino también el modo en que llegará a su contexto y a su público, y los porqués de que así sea” (Lippard, 2001, p.345), la idea de público, del mundo del arte, parece desvanecerse en estas prácticas y se diluye en sus estrategias actuales de circulación. Al menos la noción de público cada vez corresponde menos con lo que se llamaría tradicionalmente público del arte, en lo que refiere a los proyectos artísticos con intereses e incidencia en lo comunitario o declarados de manera colectiva entre artistas y comunidades.

Si bien, algunas de las prácticas activistas asociadas al arte no corresponden necesariamente con el momento que se ha mencionado y, por tanto, es posible rastrear, actividades artísticas en este sentido desde la producción plástica latinoamericana de décadas anteriores, comprometidas y alineadas políticamente; por ejemplo,

la denominada Escena de Avanzada, que reformuló desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad. (Richard, 2007, p.13)

O El Taller 4 Rojo de Colombia, que desde un colectivo de artistas apoya los medios y procesos de la imagen y la comunicación de las demandas de algunas agrupaciones sociales, también al final de la década de 1970. Habría, sin duda alguna, ejemplos suficientes en las artes de la imagen, las del cuerpo, del espacio, así como en los procesos y dinámicas de producción disciplinar.

Sin embargo, el término “activista” vinculado al arte, se refiere en su emergencia a la aparición y desarrollos de los colectivos particularmente en la ciudad de Nueva York —Artist Meeting for Cultural Change, AMCC; Anti Imperialist Cultural Unión, AICU; Political Art Documentation/Distribution, PADD, entre otros— (Wallis, 2001), además de los colectivos y artistas independientes que han circulado sus obras de corte político en los grandes escenarios del arte contemporáneo y que en un primer momento se consolidaron en articulación con las asociaciones más radicales, aunque luego hicieron tránsito a la institucionalidad más tradicional. —Martha Rosler, Allan Sekula, Jenny Holzer, por mencionar solo algunos artistas de esa escena particular—. En su mayoría terminaron por ocupar el habitual espacio dentro de los circuitos y campo del arte desde las últimas décadas del siglo pasado; ejemplo de arte político perfectamente neutralizado y estetizado por la sociedad del espectáculo, en palabras de Rancière (2005); no obstante, a fuerza de lo anterior, cedió el paso a otra relación entre el arte y la política que ha pujado por ordenarse y consolidarse desde fin de los noventa.

No sobra mencionar que el espacio de la institucionalidad también fue ocupado por los artistas que adelantaron procesos de reconfiguración de los “otros culturales”, sobre quienes Hal Foster (2001) insistió en ver como etnógrafos del “arte avanzado de izquierdas”, “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces”. Posteriormente, algunos de estos ejercicios permitirían la reflexión sobre la idea de archivo, en la que cruza caminos con Boris Groys en el interés de comprender la relación de los medios, el archivo y la cultura.

Sin embargo, un importante número de los proyectos y actividades actuales mantienen cada vez más estrechas relaciones con las comunidades, sin interés evidente en la relación con la institucionalidad del arte; de manera que, rastrearlas desde el campo del arte resulta una tarea por lo menos dispendiosa; por el contrario, en el universo de los estudios e investigación sobre lo social surgen cada vez en mayor medida ejemplificaciones de las tensiones, alternativas y debates de los colectivos en la actualidad, que se articulan con apuestas desde experiencias artísticas.

Así las cosas, algunas prácticas artísticas contemporáneas insisten y renuevan la antigua idea según la cual es posible cambiar la sociedad a partir del arte. Por una parte, actualizan el deseo de transformación de las vanguardias y su insistencia en el agotamiento de los modelos. Que en el tono de los constructivistas sonaba más o menos así: Nosotros proclamamos ante vosotros artistas, pintores, escultores, músicos, actores, poetas, ante vosotros personas para las que el arte no es solo una fuente de conversación, sino el manantial mismo de una real exaltación, nuestra convicción y los hechos; y en el de los futuristas: ¡nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos! ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas...? (De Micheli, 1992). Y, por otra parte, van ciertamente más allá, en tanto sus interlocutores no son ya, en la mayoría de los casos, los jóvenes intelectuales y, por el contrario, han logrado consolidar estrategias y herramientas para componer conjuntamente con las comunidades y fortalecer sus relaciones y sus propias articulaciones con sus propios contextos, a los que el mundo del arte llega para comprender y luego evaluar ambos horizontes de pensamiento: el del arte y aquel del devenir social —algunas veces de manera conjunta, otras comprendidos como instancias autónomas—.

### *Las relaciones frágiles de lo social*

Las utopías del arte se corresponden en el mundo actual con algunas de las utopías de lo común. No parece haber momento en la historia del arte en el que el devenir de las sociedades se acompase de manera tan precisa con las apuestas y prácticas artísticas y, por tanto, que sus puestas en escena devengan esencialmente prácticas sociales. No al menos en el sentido del arte comprendido como el ejercicio de socialización, de

articulación o de estrategia relacional, a partir de la cual la obra es el nodo que modula relaciones sociales frágiles y circunstanciales, como aquellas sobre las que insiste Nicolas Bourriaud (2008), sino, por el contrario, de las dinámicas de lo social que apuntan a escalas ciertamente más trascendentes para los seres humanos; bien a la consolidación de escenarios, relaciones, alcances, solicitudes, entre otras, de los ejercicios, reclamos o apuestas de transformación de las diferentes ciudadanías y sus urgencias.

La tarea política primordial para el arte contemporáneo podría no consistir en denunciar tal o cual hecho “político” que forma parte de la actualidad, sino incitar la precariedad de las mentes, mantener viva la noción de *intervención* en el mundo, extender el potencial creativo del ser humano en todas sus formas. Dado que la realidad social constituye un *artefacto*, podemos tratar de cambiarla. (Bourriaud, 2015, p.72)

Si bien, la transformación o a las iniciativas por ampliar las posibilidades y los horizontes de sus formas de habitar, relacionarse y compartir resultado de las prácticas artísticas o de los habituales ejercicios de sociabilidad colectiva, no es sencillo diferenciarlos en el tiempo actual ya no son únicamente personas y grupos humanos que se articulan en torno a la anécdota de la obra de arte, sino que son comunidades que instauradas en sus afanes comunes dialogan con el mundo y sus contextos, haciendo uso de herramientas, modelos y lenguajes que bien pudieran hacer el tránsito al mundo del arte y a sus discursos, pero que en principio no enuncian particularidad alguna que los inscriba en la institucionalidad del arte; al menos no más que la mencionada frágil intervención en lo social de las prácticas relacionales que, dicho sea de paso, es evidente interesa muy poco al activismo artístico actual.

#### *Arte. Ni medio, ni mensaje. Acontecimiento*

Las prácticas artísticas por varias vías, y de manera insistente, han intentado históricamente hacer públicas las dificultades y tensiones del devenir de lo social y también han documentado y comentado los hitos de la transformación política del mundo. El uso de arte, artista y obra por parte del poder político tiene una historia que puede ir hasta los imperios del mundo antiguo.

La idea según la cual la producción artística debía estar motivada por las propias convicciones políticas del artista apenas existió hasta finales del siglo XVIII, el pintor francés Jacques-Louis David destaca como ejemplo temprano de artista que decidió unir sus principios estéticos y políticos. (Clark, 2000, p.10)

No obstante, esta alternativa de producción de obra devino regular y los horizontes de lo político sobre los que se instauró resultaron diversos. Como es bien sabido, parte de la producción artística, revisada en términos historiográficos, ha evaluado el devenir de lo social como un argumento, no solo para la representación, sino sobre todo para la interpretación del mundo.

Las estructuras que se han consolidado para la interpretación y comprensión de las prácticas artísticas y sus productos, responden a transformaciones en los campos del arte, pero también —aunque parezca obvio— corresponden a las condiciones y maneras de las transformaciones sociales y, por tanto, a las líneas epistemológicas y las construcciones disciplinares que estructuran el estudio y el pensamiento sobre lo social. En ese gran aparato de pensamiento se rastrean y actualizan productos y discursos, que describen, interpretan y articulan lo social y las formas de lo artístico con las que consolidan correspondencias.

Sin embargo, en el tiempo actual, los escenarios de las prácticas artísticas se han transformado de manera que la estructura conceptual y formal para su comprensión o sus estrategias de intervención y presentación son, como ya se dijo, difíciles de diferenciar de las acciones y acontecimientos de la vida social misma; idea que se articula con el principio de que la obra de arte es un objeto que permite y sugiere la posibilidad de detenerse a contemplarlo, de “devenir candidato a la apreciación” (Dickie, 2005, p.131). Las formas de habitar, de construir y de comunicar propias de los colectivos no difieren de las que pueden tener el estatuto de prácticas artísticas, ni en la forma, ni en el contenido.

Así las cosas, la invitación tantas veces escuchada de parte de los movimientos artísticos del siglo XX, en los que se proponía la transformación de la sociedad a partir de la revolución del arte y que, también lo sabemos, jamás logró su proyecto renovador, aunque reanimó su insistencia, de tiempo en tiempo, hasta el cierre del siglo pasado, parece que encuentra en el último tiempo alguna posibilidad de realización. Es decir, puede entenderse la producción artística de este tiempo como una alternativa real para la transformación de los colectivos particulares, pero también de las sociedades en su estructura. En un ejercicio de actualización de principios similares la noción de “activismo”, entendida como “la amplia variedad de formas de utilizar medios artísticos para intervenir en procesos socialmente relevantes [...] se refiere a la interfaz entre arte y activismo en el sentido de un alejamiento del arte por el arte” (Weibel, 2014, p.26) opera de igual forma.

Empero, les pasa a las prácticas artísticas y sus productos que han insistido constantemente en estar fuera del arte para, paradójicamente, siempre estar dentro del campo y en consecuencia seguir siendo arte, pero en los ejercicios y apuestas actuales de la articulación que se ha mencionado, el receptor no es el campo del arte, sucede en distancias y tiempos insalvables, aunque luego se reformule o legitime con archivos —similar a lo que ocurrió con los conceptualismos de la segunda mitad del siglo

pasado— pasa inscrito y sólo allí, en contexto, tiene sentido. Es una construcción común que apunta a tareas colectivas en escenarios de la vida cotidiana.

Resuenan, en este sentido, las palabras de Canclini: “Parte de lo que me atrae, dice, del arte contemporáneo es la potencia con la que muchos artistas reflexionan sobre la sociedad sin palabras” (Canclini, 2011, p.240), con las que insiste además sobre la imposibilidad de las ciencias sociales de interpretar y comprender las tensiones y conflictos de lo social, así como sus transformaciones, y en ese sentido observa la tarea esclarecedora que tendría la práctica artística contemporánea.

De tal manera que, en el mundo contemporáneo, el arte deviene en un escenario para la consolidación de las inquietudes tanto comunitarias —locales— como globales, y además se instaure como una herramienta para los diálogos con estructuras y actores de las amplias dinámicas de poder.

Tomando distancia de la idea de “manifiesto”, como una declaración de propósitos y una estructura de deseos y compromisos, el arte actual ha logrado permear la esfera de lo público, ampliando el gran aparato de su propia institucionalidad. Se instaure ahora en las eventualidades de la vida social y en las pequeñas tramas del intercambio y la relación de los seres humanos y, desde acciones y acontecimientos fórmula y articula espacios para la comprensión de lo común y para la modificación de los horizontes posibles para los ciudadanos. Imaginaciones sobre los contextos y sus posibilidades que hacen posible que

Lecturas de este tipo permitan entender que lo que está en juego en el debate sobre el socialismo de mercado no es meramente una cuestión económica sobre asignación de recursos, sino una cuestión principalmente estética del despliegue de las potencialidades, afectos y pasiones humanas. (Arboleda, 2021, p.79)

### *Actualización sociológica*

Se consolidaron a lo largo del siglo pasado, y aún hoy, estructuras para articular la relación entre la producción artística y las estrategias de comprensión de lo social y se robustecieron escenarios disciplinares como la sociología del arte, que consideraron en torno a la hipótesis según la cual el arte era consecuencia de las condiciones de la sociedad en la que emergía y el artista hablaba por la sociedad en la que se incluía, “el individuo también habla y actúa movido por otros y en interés de ellos, aunque parezca que se comporta siguiendo simplemente sus intereses y objetivos privados” (Hauser, 1982, p.68). Al tiempo presente, si bien puede sonar anacrónico, sería posible aún defender esta idea en sus aspectos centrales; el arte sí es consecuencia del tiempo en el que emerge. No obstante, el aparato que reduce la práctica artística a la mera

consecuencia de las condiciones de lo social resultó insuficiente y, por tanto, urgieron una serie de nuevos horizontes de reflexión.

En tal sentido, aquello que el pensamiento académico actual ha dado en denominar “giro”, como continuaciones conceptuales del “giro lingüístico” referido, como se sabe, al cambio en la manera de hacer filosofía iniciado por L. Wittgenstein.

La recurrencia al “giro” en lugar del estilo, el ismo o de la tendencia respondería en último término a una clara urgencia de lo contemporáneo global; a la necesidad de escribir nuevas narrativas a la luz de los inherentes desafíos del arte global. (Guasch, 2016, p.159)

Puede dar cuenta de tipologías y estructuras que permiten describir y comprender apuestas desde variados horizontes contemporáneos sobre las prácticas artísticas. Pueden, en consecuencia, reconocer las disposiciones de carácter enciclopédico que ordenan e interpretan para reconciliar la comprensión y ajustar los universos de circulación y de relación de las prácticas artísticas; no obstante, esta tarea parece que vuelve a dejar las prácticas en el horizonte tradicional de sus lenguajes, códigos y espacios de circulación —catalogación— y su práctica, vuelve a ser advertida como un ejercicio de interpretación de lo social.

Lo que en varios sentidos parece una novedad no es que el arte alerte sobre el mundo y sus tensiones, tampoco que documente los acontecimientos y evalúe algunas de las relaciones. Lo que resulta novedoso es (i) que los lugares de pensamiento sobre lo social y lo político —por llamarlo de alguna manera y considerando lo comentado antes— acuden a las prácticas artísticas para comprender los acontecimientos y para identificar aquello que falta a los discursos y que deviene fundamental; (ii) las prácticas artísticas situadas fuera de las fronteras del campo y en un ejercicio de conversación y participación con las comunidades paradójicamente vuelve al señalar, simultáneamente, su posibilidad de comprenderse dentro del campo —no sorprende—, pero sin duda también en el escenario novedoso, de comprenderse en, con y desde la comunidad con la que interactúa y teje horizontes. Y (iii) el arte cobra sentido como una herramienta “real” para la posterior transformación del mundo.

### *Lo estético. Vuelta*

Lo estético vinculado con la producción artística y sus formas de circulación e interpretación —que se instauró como fundamental para comprender la idea artista, obra y demás y que orientó los debates en torno a lo que debía o no acceder al estatuto de arte durante toda la modernidad y especialmente en su declarado final

historiográfico— consolidó la fuerte articulación entre arte y estética que dependía de la obra. No obstante, vivimos en

un nuevo régimen del arte en el que la estética reemplaza al arte, en el que la experiencia del arte toma el paso sobre los objetos y las obras, en el que los procedimientos y las posturas reemplazan las propiedades, en el que las transacciones y las relaciones son la sustancia. (Michaud, 2007, p.140)

Sin embargo, es evidente, por una parte, que la estética supera la noción de obra de arte y por otra, permite la comprensión de una particularidad del pensamiento sensible; puede ser, por tanto, este renovado aparato de producción y práctica artística instaurarse como una manera de comprender las relaciones estéticas que se construyen en el mundo actual a partir de las tensiones y dificultades que evidencian las comunidades en sus formas de habitar.

No sería en razón a lo anterior “obra” en tanto resultado de la práctica de interpretación y comprensión del mundo por parte de un artista o como ejercicio sensible que devela las relaciones y circunstancias de una comunidad, que insiste en transformar sus escenarios y realidades; sería sobre todo, e insistiendo en lo paradójico, en que no pretende ser obra que procura —de nuevo—, hacerse parte de las dinámicas de institucionalización de lo artístico.

Se refiere, por tanto, este horizonte del activismo artístico a producciones que intentan transformar por vía de lo sensible los horizontes comunitarios, sin esperar —necesariamente— hacer parte de los circuitos del arte. Tampoco devenir insumos para el pensamiento de las Ciencias Sociales, aunque bien sabemos que cada vez el mundo del arte se interesa más por las prácticas (Guasch, 2016), y además la construcción de discursos desde los Estudios Sociales hace décadas soportan en la producción y práctica artística instancias importantes de su acontecer hermenéutico.

## CONCLUSIONES

Dada la imposibilidad en el mundo contemporáneo de distanciar las nociones de lo político y lo estético

la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política. (Rancière, 2005, p.19)

En el ejercicio del arte contemporáneo no hablamos de arte político a la luz del concepto de lo político que se vincula con estructuras como partido e ideología. Hablamos, tal vez, de arte político, en el sentido de la filosofía política, o de política de la vida para producir efecto social, un arte que se constituye como consecuencia de las fuerzas y tensiones sociales y señala en un horizonte amplio, un lugar moral del artista, en el cual la obra es pensamiento y juicio sobre el mundo (Romero Moscoso, 2015).

El activismo de las prácticas artísticas contemporáneo quizá enfrente los problemas tradicionales del pensamiento sobre el arte y, por tanto, el aparato conceptual y teórico para delimitar y acordar puede ser el mismo, sin embargo, en el sentido particular la noción a precisar podría ser la de activismo y en consideración una vuelta a la estética como horizonte de las maneras de pensamiento sensible puede ser una herramienta de la mayor utilidad.

A la maravillosa pregunta que renueva el pensamiento sobre el arte, que cambia el obstinado: —¿Qué es arte? Por un asombroso: —¿Cuándo hay arte? Comienzan, en este tiempo, a aproximarse respuestas y posibilidades. Y mejor aún, otras preguntas, que quizá devengan tan prósperas como las anteriores. En el mundo actual, dado el creciente interés en las prácticas activistas, la pregunta que podría formular posibilidades más sugerentes sería: ¿por qué hay arte? Las respuestas que podemos comenzar a arriesgar tendrían un carácter estético.

## REFERENCIAS

- Arboleda, M. (2021). *Gobernar la utopía. Sobre la planificación y el poder popular*. Caja Negra Editora.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo editora.
- Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Katz Editores.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Ediciones Akal.
- De Micheli, M. (1992). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós Ibérica.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Ediciones Akal.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global*. Alianza Editorial.
- Hauser, A. (1982). *Fundamentos de la sociología del arte*. Editorial Labor.
- Lippard, L. (2001). Caballos de Troya, arte activista y poder. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp.100-200). Ediciones Akal.
- Michaud, I. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Romero-Moscoso, A. C. (2015). Hombre-león: sobre los objetos. *La taceo de arte*, 1(01), 171.
- Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ediciones Akal.
- Weibel, P. (2014). *Global activism*. ZKM.