

Protesta y resistencia

El arte contemporáneo en América Latina

Coordinadoras Miki Yokoigawa • Gisela Cázares Cerda
Maribel Rojas Cuevas



UAEH[®]

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Protesta y resistencia

**El arte contemporáneo en América
Latina**

Instituto de Artes
Área Académica de Artes Visuales
Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual



CONSEJO
EDITORIAL

La publicación de este libro se financió con recursos PFCE 2016

Protesta y resistencia

El arte contemporáneo en América Latina

Compiladoras

Miki Yokoigawa

Gisela Cázares Cerda

Maribel Rojas Cuevas

Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Pachuca de Soto, Hidalgo, México
2022

Octavio Castillo Acosta
Rector

Julio César Leines Medécigo
Secretario General

Marco Antonio Alfaro Morales
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Elvia Yanet Sierra Vite
Directora del Instituto de Artes

Fondo Editorial

Asael Ortiz Lazcano
Director de Ediciones y Publicaciones

Joselito Medina Marín
Subdirector de Ediciones y Publicaciones

Primera edición electrónica: 2022

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000
Dirección electrónica: editor@uaeh.edu.mx

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-482-730-9

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Índice

Introducción	7
Primera parte. La creación artística como un acto de protesta	15
<hr/>	
Capítulo 1. El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: protesta, resistencia y praxis estética	17
<hr/>	
<i>Francisco de Parres Gómez</i>	
<hr/>	
Capítulo 2. Las prácticas artísticas en Oaxaca y la construcción de nuevos horizontes de resistencia	39
<hr/>	
<i>Abraham Nahón</i>	
<hr/>	
Capítulo 3. Murales, borraduras y restauraciones políticas. Un ensayo a partir de la historia de dos muros	57
<hr/>	
<i>Rigoberto Reyes Sánchez y Abigail Dávalos Hernández</i>	
<hr/>	
Capítulo 4. Los n(h)ombres de las masas	71
<hr/>	
<i>Eric Reyes-Lamothe</i>	
<hr/>	

Segunda parte. La práctica artística como un acto de resistencia	83
<hr/>	
Capítulo 5. Gentes del umbral. Acciones simbólicas de resistencia social de los empleados del extinto Hospital San Juan de Dios de Bogotá	85
<hr/>	
<i>Luisa Fernanda Vela Castillo</i>	
<hr/>	
Capítulo 6. Protesta y resistencia: análisis de algunas obras de Miguel Ángel Rojas y Elías Adasme	97
<hr/>	
<i>Antonio Sustaita</i>	
<hr/>	
Capítulo 7. Descentralizar la mirada. Agencias curatoriales desde la periferia	107
<hr/>	
<i>Silvia Paola López Eguiluz y Silverio Orduña Cruz</i>	
<hr/>	
Capítulo 8. A manera de conclusión: producción artística y situación política en Latinoamérica	121
<hr/>	
<i>Miguel Ledezma Campos, Jesús Rodríguez Arévalo, Eric Reyes-Lamothe y Julia Caporal Gaytán</i>	
<hr/>	
Semblanzas de los autores	129
<hr/>	

Introducción

El libro *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina* nace en un contexto actual que nos vincula como estudiosos del arte desde el Área Académica de Artes Visuales del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Los investigadores del área, principalmente el Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual (CAEC) y el Grupo de Investigación Arte y Contexto (RIU), compartimos la inquietud de discutir el tema abiertamente con artistas, teóricos, investigadores nacionales e internacionales y estudiantes de artes. Esto dio como resultado una serie de conferencias, mesas redondas y un conversatorio, en el marco del IX Simposio Internacional de Artes Visuales¹ celebrado en 2015. Este encuentro detonó un intercambio de

1 “IX Simposio Internacional de Artes Visuales”, realizado del 8 al 10 de septiembre del 2015 en el área Académica en Artes Visuales, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, ubicado en el pueblo Mineral del Monte, estado de Hidalgo, México. Dicho evento fue respaldado por la misma academia conformada por investigadores, docentes y alumnado, junto con 20 participantes exteriores entre artistas, docentes, investigadores, críticos y curadores de artes visuales, provenientes de diversas instituciones nacionales e internacionales. De las nacionales contamos con la participación de: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), Universidad de Guanajuato (UG), Universidad Veracruzana (UV), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y de nivel internacional participaron: The Arizona State University (EE.UU.), University of the Arts London (UK),

ideas, opiniones y análisis en torno a distintas situaciones complejas entre la sociedad y el arte.

Independientemente de las argumentaciones complejas por los teóricos del arte contemporáneo en América Latina,² cuando hablamos de arte latinoamericano de inmediato lo asociamos a países subdesarrollados que, alejado de un sistema hegemónico, es considerado como el arte de la periferia. Pero ¿qué es lo que realmente caracteriza al arte de Latinoamérica? Por supuesto, no es el mercado ni los circuitos internacionales legitimadores del arte. Lo que en realidad identifica al arte hecho desde Latinoamérica son las prácticas artísticas cargadas de contenidos sociales, económicos, políticos y de una memoria compartida que nos hace recordar la historia.

De modo que el arte latinoamericano no sólo es político por los contenidos que representa, sino también por la forma en que se manifiesta, expresando sus posturas ante problemáticas sociales y ante el sistema hegemónico que lo legitima. En ese sentido, la creación artística como protesta se muestra como una inconformidad ante algo, es la oposición o queja de alguna cosa, mientras que la práctica artística como resistencia, confronta los mecanismos con los que se ejerce el poder, tanto en el arte como a nivel social.

Así, a lo largo del presente libro se muestran singulares formas de expresión y manifestaciones artísticas identificadas por la búsqueda de lenguajes, la creación de espacios alternativos y la producción de acciones frente a un contexto cultural globalizado.

University of London (UK) y Universidad Francisco José de Caldas (Colombia), entre otras. En el simposio se realizaron cinco mesas con temas específicos: 1. La visión del sur desde el enfoque local y global; 2. Prácticas artísticas en la esfera pública; 3. Artes en la calle: mural, *Street Art* y *graffiti*; 4. Acción y gestión cultural, y 5. Cuerpo, violencia y política. Paralelamente, se llevaron a cabo dos mesas especiales a manera de charla, una con Eloy Tarcisio López Cortés y otra con Víctor Manuel Sulser López. También un conversatorio, en el cual predominó el diálogo abierto entre participantes internos y externos, ahí se interactuó y se intercambiaron ideas y opiniones con el fin de retroalimentar las problemáticas planteadas. Además, se realizó un taller titulado “Técnicas de gráfica alternativa” y el Seminario de crítica colectiva.

2 Dentro de los teóricos, curadores de arte contemporáneo que destacan el tema están: Ivo Mesquita, Nelly Richard, Maricarmen Ramírez, Kevin Power, Andrea Giunta, Gerardo Mosquera, entre otros.

En la primera parte, Francisco de Parres Gómez propone conocer: “El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: protesta, resistencia y praxis estética”. De Parres comenta que, históricamente, en el arte se han utilizado las alegorías, metáforas y eufemismos para ayudar a destensar o a distender coyunturas políticas importantes, elaborando mensajes sobre cuál es la posición del artista. Por lo que, el arte producido en el espacio público como el *graffiti* y el *Street Art*, no sólo aportan varios significantes a la memoria colectiva de las ciudades modernas –tanto de Latinoamérica como de otros países– y además, se centra en una lucha de poder por la legitimidad simbólica, así como por el dominio del contexto urbano.

Por su parte, Abraham Nahón dice que en la región sureste de México existe una forma de resistencia que ha sido la construcción de la memoria estética y colectiva, a través de la pinta de estenciles y graffitis en espacios públicos y privados. En su texto “Gráfica en Oaxaca: tensiones y contradicciones” explica que la cultura visual que identifica a esta región emerge de una sociedad pluricultural y multiétnica; por esa razón, para comprender su diversidad cultural, es necesario entender sus formas plurales de resistencia frente a los sistemas dominantes. Tal es el caso de los colectivos de artistas anónimos creados entre el 2006 y 2007, en el que partiendo de asumir una posición política en el campo artístico, jerarquizado y controlado se han apropiado de espacios públicos y privados a través de la intervención gráfica en la calle –con estenciles y graffitis–, lo que enriquece la memoria colectiva de ese estado.

Ahora bien, la creación artística se puede presentar tanto como protesta y resistencia. En ese sentido, Rigoberto Reyes Sánchez y Abigail Dávalos Hernández exponen, en “Murales, borraduras y restauraciones políticas. Un ensayo a partir de la historia de dos muros”, que la producción de murales políticos se contrapone a los poderes dominantes, y tiene que ver más con la construcción de territorialidades, así como la creación de espacios de negación y resistencia con una postura modernista del arte pictórico.

De modo que, si se hiciera una cartografía histórica de América Latina a través de los murales, se hallaría una imagen de Latinoamérica profundamente agrietada, cuyos muros desgastados muestran las marcas de los reiterados intentos del poder por cubrir, raspar o demoler la memoria de aquellos intervalos de emancipación plasmados en los muros.

Toda Latinoamérica está marcada por borraduras de murales que operan como signos de la violencia política ejercida por los diferentes regímenes autoritarios.

Por su parte, Eric Reyes-Lamothe, en su texto “Los n(h)ombres de las masas”, comenta que es necesario considerar el tema de los grandes grupos de humanos cuando se habla de protesta, pues es en la actualidad la forma más común de visualización de las masas urbanas. Este texto parte de los orígenes gramaticales de las palabras que usamos para referirnos a algunos grupos grandes de personas y así van surgiendo materiales que se asocian a la maleabilidad: la masa del pan, la tierra, el barro, las piedras, etcétera.

Asimismo, en la segunda parte del libro, “La práctica artística como un acto de resistencia”, Luisa Fernanda Vela Castillo, en su texto “Gentes del umbral, acciones simbólicas de resistencia social de los empleados del extinto Hospital San Juan de Dios de Bogotá”, a través de una crónica, revela la historia de dicho hospital en Colombia.

La autora parte de la metáfora del umbral y narra un testimonio que puede ser interpretado como la parte mínima de una magnitud que genera un efecto determinado. Se refiere a una resistencia social ejercida a través de un grupo de enfermeras y trabajadores que laboraban y habitaban en ese edificio patrimonial, aun después de su inesperado cierre, esto como una manera de conminar el pago de los salarios tardíos, ya que ellos nunca fueron despedidos y mucho menos liquidados económicamente. Revela un nosocomio detenido en el tiempo y con él la incertidumbre de una permanencia errante de eternas exigencias de los derechos de los trabajadores, algunos ya fallecidos, otros resignados a esta usurpación estatal.

En el terreno del arte, esta reflexión llevó a la autora a “un proceso de agenciamiento artístico” que la condujo a través de acciones performativas a representarlas de manera simbólica de resistencia. Así, se reconstruyó la historia del edificio por medio de los testigos y sus habitantes.

De modo similar, Antonio Sustaita analiza en su texto “Protesta y resistencia: análisis de algunas obras de Miguel Ángel Rojas y Elías Adasme” diversas formas de entender la práctica artística situada en el cuerpo a partir del término “text/il”. Este término es a su vez definido por Jane Blocker como una metáfora que refiere al texto como tejido y “que nos permite pensar al vestido, lo que cubre al cuerpo, como texto”, de esta manera, el artista hace una reconstrucción del cuerpo donde lo discursivo y lo real son vinculados por el poder.

Sustaita también expone un panorama teórico, artístico y conceptual sobre la abyección como rechazo, el rechazo de la norma, es decir, la protesta. De igual manera reconoce la resistencia como tolerancia, aguante y sufrimiento. A partir de esto, el autor elige artistas chilenos: Elías Adasme, con la serie *Intervenciones* (1979), la cual es una obra artística de carácter cartográfico con recursos poéticos, donde interconecta la dimensión corporal del artista con el cuerpo de la nación, representado en un mapa territorial, y a Miguel Ángel Rojas, con la serie *Mogador* (1979) que demuestra un cuerpo fragmentado, una obra que “juega con la visión imposible, improbable y enigmática de lo obscuro”. Cada uno de ellos pone de manifiesto una reflexión en torno a los marcados contrastes sociales y culturales en Chile, a partir del aspecto performático del cuerpo y la capacidad mimética para jugar con el territorio geográfico.

Mientras que Silvia Paola López Eguiluz y Silverio Orduña Cruz, en su texto “Descentralizar la mirada. Agencias curatoriales desde la periferia”, abordan la labor curatorial como una práctica intelectual que requiere aspectos teóricos, creativos y sociales, donde se considera que el montaje de las exposiciones son el medio más recurrente de los curadores para verter discursos y producir significados.

Mencionan que:

La curaduría no implica únicamente montar una exposición. En las distintas etapas del proceso, la mediación es algo fundamental. No se puede pensar en la labor del curador sin hablar de negociaciones, de igual manera, la gestión curatorial es siempre política en distintos niveles, incluir o no determinados discursos representa en sí mismo un gesto político. La curaduría es una práctica que impugna narrativas, abre espacios y en nuestro caso, resiste desde el terreno de la práctica.

Por último, el texto escrito por los integrantes del Grupo de Investigación Arte y Contexto, de la UAEH, “A modo de conclusión: Producción artística y situación política en Latinoamérica”, describe algunas perspectivas, ideas y conceptos desarrollados en los capítulos anteriores, a fin de entender que los aportes de este simposio se basan principalmente en analizar obras que no están en el centro del arte sino en la periferia, prestando atención en

aquellas manifestaciones culturales que generalmente son omitidas por los críticos, curadores e investigadores especializados en la alta cultura.

Es en los años ochenta cuando empezó a cuestionarse la autoridad que tenía el curador al momento de legitimar determinadas narrativas en el arte de América Latina. Entonces, surgieron nuevos agentes culturales que legitimaron, de alguna manera, el arte de la periferia, a través de su práctica y contra los discursos provenientes de las instituciones hegemónicas de Estados Unidos y Europa.

Tal fue el caso del muralismo mexicano a principios del siglo XX, que consistió en una separación tanto espiritual como cultural de occidente. A través de la generación de nuevas estrategias de producción y difusión artística, siendo el muro un soporte de historia, información y conocimiento con trascendencia en el campo de la pintura moderna, que gracias a su calidad y cantidad tuvo un fuerte impacto y resonancia en el mundo y en la historia del siglo XX.

Esto ayudó a que artistas e intelectuales mexicanos participaran en la configuración de una nueva identidad y como parte de la estrategia del desarrollo nacional. México sistematizó el apoyo a la cultura y al arte, teniendo como resultados la conservación del arte popular de varias regiones, la alfabetización a través de la cultura y el reconocimiento, orgullo y respeto por la cultura y el arte.

Esto lleva ahora a una reflexión preocupante: ver que lo conseguido en torno al apoyo de la cultura y las artes, se quede en un patrimonio del pasado y no sobreviva el espíritu por un aplastante discurso del capitalismo tardío, como una connotación de neoimperialismo ligado a una situación de globalización actual.

Ahora bien, la situación actual atañe a las actividades académicas de forma cada vez más severa, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, sobre todo en el campo de las artes, donde se detecta una reducción en el apoyo financiero con el pretexto de la situación de la crisis económica y política, en el que además corre el riesgo de desaparecer al no contar con estímulos por no ser un conocimiento científico medible.

La publicación de este libro es un esfuerzo por analizar y reflexionar sobre una parte de las causas y consecuencias de la problemática del arte contemporáneo en Latinoamérica, como protesta y resistencia, a su vez, trata de establecer un diálogo con los estudiosos del arte y el público en general.

Finalmente, como investigadores del arte, los académicos de la licenciatura en Artes Visuales del Instituto de Artes de la UAEH, consideramos que la publicación es en sí uno de los actos de protesta y resistencia desde nuestro campo de conocimiento, pues a pesar de todas las limitaciones que nos dificulta el desarrollo de la investigación en el arte y su producción, intentaremos seguir ampliando su conocimiento a través de las actividades académicas y artísticas. Esperamos que la lectura de este compendio permita ampliar, profundizar, diversificar y modificar la perspectiva del arte actual en América Latina.

Miki Yokoigawa

Gisela Cázares Cerda

Maribel Rojas Cuevas

Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual (CAEC)

*30 de marzo de 2017, Mineral del Monte,
estado de Hidalgo, México.*

Primera parte

La creación artística como un acto de protesta

Capítulo 1

El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: protesta, resistencia y praxis estética

Francisco de Parres Gómez¹

Inicio por declarar como mi espacio de enunciación el terreno intelectual de la antropología, y dentro de este amplio campo de conocimiento, en el presente texto me enfocaré en el tema específico del arte. A partir de esas coordenadas cognitivas, puedo decir que la especie humana como la concreción de infinidad de procesos, ha experimentado múltiples transformaciones que parecerían nunca acabar; sin embargo, aunque lo que demuestra ser constante es el cambio, al mismo tiempo nuestra especie se consolida en una aparente estabilidad. Una de esas características constantes que se desdobra en un abanico de posibilidades inconmensurable (y tal vez su capacidad más importante) es la posibilidad que tenemos de construir un imaginario como un orden creador de significaciones, es decir, de mantener

¹ Estudiante del Doctorado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Línea de Investigación Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, Posgrado en Antropología Social.

compromisos histórico-sociales a través del tiempo, consolidando lazos a partir de sistemas de representaciones que el humano muestra a los demás y que al mismo tiempo se dedica a contemplar.

El arte es una de las distintas materializaciones que se puede encontrar del imaginario y, por lo tanto, de la cultura y de la identidad, en donde nuestra especie busca plasmar sus ideas. La estetización de la vida cotidiana es algo intrínseco a la condición humana, sin embargo, no se puede tratar como un proceso aislado, ya que al insertarse en un espacio y un tiempo específicos, es necesario abordar desde un enfoque histórico-social; por lo tanto, dependiendo de las condiciones en que se sitúe, dependerá su aproximación. De esa manera, la historia del arte, al mismo tiempo, sería la historia de las obras y, por ende, de la historia de los discursos, de los imaginarios y de las narrativas, teniendo como finalidad no únicamente describir el mundo sino también crearlo y justificarlo.

El presente escrito tiene como finalidad exponer algunos puntos que contribuyan a contextualizar el arte en el espacio público y dar algunos ejemplos, en específico de *graffiti* y de *Street Art*, como fenómenos que no carecen de referencias históricas, y a pesar de no estar relacionados, en todos los casos, de manera directa gracias a sus temporalidades y latitudes distintas, esta clase de expresiones artísticas están articuladas a partir de la configuración de las ciudades modernas, que en lo general han contribuido a conformar lo que hasta el día de hoy se experimenta como un giro más en el arte.

En las ciudades modernas, el arte se ha transformado en un proceso intersubjetivo de simbolización. En lo particular, en el caso del Arte Callejero (como se pueden denominar en conjunto estas expresiones), se observa que, como parte de su puesta en práctica se concibe el ejercicio de la política y gracias a eso se producen rupturas tanto a nivel estético como a nivel político a lo largo del tiempo, influyendo en cómo y qué se representa.

Siguiendo esta línea, aquí se considera que la capacidad de producir significaciones necesariamente debe ser vista como un proceso, como una dinámica, por tanto, como una serie de cambios dialécticos y de comunicación, que conlleva a que todo universo simbólico esté compuesto por una memoria individual y por una memoria colectiva en constante recursividad. En consecuencia, cada tiempo-espacio construye sus personajes y sus narrativas, sus figuras culturales y sus sujetos sociales.

En este orden de ideas, hay que agregar que el cultivo de la cultura convoca a las personas en espacios específicos, es decir, así como existieron las cuevas de Altamira o de Chauvet (desde hace 35,000 años aproximadamente) y sus pinturas como espacios de representación, o en el periodo colonial, se fomentaba la reproducción de arte sacro diseñado para espacios cerrados. En la actualidad, el arte también genera espacios de representación de carácter cerrado como los museos, o abiertos como en el caso del espacio público y la calle.

Como un aporte particular que ayude a categorizar y para desambiguar los términos, utilizaré *Street Art* y Arte Callejero como una equivalencia, no sólo como una traducción del idioma inglés al castellano, sino primordialmente tomando en cuenta que los realizadores lo utilizan dentro del contexto de producción al que las obras pertenecen, es decir, al ambiente de la calle, de los circuitos de arte independientes, de la disidencia, de lo clandestino, de lo “ilegal” y en ocasiones acallado; por otro lado, se descarta el uso del término *post-graffiti*, ya que considero que alude únicamente a una rama que remite a la especialización técnica del *graffiti* y su desarrollo con el paso del tiempo, mientras el de Arte Callejero permea ámbitos más amplios que pueden ir desde el *performance*, hasta la instalación, la música y la plástica. A su vez, considero inadecuado referirse al Arte Callejero como Arte Urbano, aunque pareciera no haber mayor diferencia. Desde mi experiencia el Arte Urbano contendría una perspectiva más institucionalizada del fenómeno, donde tendrían cabida también las obras realizadas desde el Estado y sus instituciones, calle y urbe no son sinónimas. Por último, en lo referente a Arte Público, este término tendría un carácter más amplio que englobaría todas las diferentes manifestaciones mencionadas, haciendo alusión en primera instancia, a que son prácticas artísticas que tienen como núcleo de exposición el espacio público y no el espacio privado.

A partir de esta línea, hago evidente que hay diferentes tipos de prácticas artísticas en el espacio público: por un lado, las que pertenecen al contexto de la calle y que se generan de manera independiente; y por otro, las obras artísticas institucionales diseñadas desde el Estado o desde las industrias culturales. Lo fundamental de esta división, es que todas estas prácticas se encuentran articuladas como parte del universo simbólico que constituye el terreno del arte público, y es por eso que como parte de la búsqueda de legitimidad se generan pugnas.

El espacio público moderno como germen de la socialización, debe ser regulado para conformar un universo simbólico compartido que, en teoría, debería de construirse por medio de la colectividad; sin embargo, como producto de las relaciones sociales es también escenario de luchas de poder.

En el caso de las prácticas artísticas en el espacio público, la problemática tendría varias aristas, ya que no sólo se trataría de una lucha sobre el dominio del plano simbólico del espacio público, sino al mismo tiempo se articularía dentro del propio campo del arte, en una lucha por la legitimidad simbólica y las formas de practicar en el espacio de manera artística pública, en contra de la legitimidad simbólica de los practicantes del espacio artístico privado, aunado a los factores que involucra quién emite los mensajes y cuáles son sus contenidos, así como a quiénes va dirigido y con qué intención.

Si partimos desde la construcción subjetiva del arte, se trata de una pugna acerca de en dónde debe ser representado y qué es lo simbólicamente legítimo-legal frente a lo ilegítimo-ilegal. Es decir, hay tensiones que son provocadas por la forma en la que el arte y el espacio son vinculados, y cuando se transgreden ciertas fronteras, como exponer el arte en las calles, se muestra que la utilización del espacio público se ha hecho de manera artística y para hacer una crítica hacia el poder desde tiempos muy lejanos al contemporáneo.

En ese sentido, el arte en el espacio público se puede considerar como un fenómeno de larga duración presente en muchos grupos sociales, como parte de las herramientas que se utilizan para la expresión artística, lo cual ha servido de base de denuncia cuando existen inconformidades por parte de un grupo social frente a otro, esto conlleva también a que no en todos los casos estas expresiones sean bien recibidas por la clase hegemónica y se busque suprimirlas del discurso público.

A lo largo de la historia ha estado presente la existencia de un ejercicio estético y retórico desde el poder, pero al mismo tiempo ello coexiste con otros discursos que buscan confrontar a los grupos hegemónicos a partir de la praxis estética, en palabras de David Harvey: "...la capacidad de influir en la producción del espacio constituye un medio importante para

acrecentar el poder social [...] una gran parte del poder recae en los que manejan las técnicas de representación” (1990, p. 259).

Como parte de sus herramientas en el arte, se han utilizado las alegorías, metáforas y eufemismos, para ayudar a destensar coyunturas políticas importantes, elaborando mensajes que dejan claro cuál es la posición del que enuncia sin tener que llegar a la confrontación directa.

Política y estética van de la mano, el arte incluso puede servir como mediador de conflictos y puede funcionar como instrumento para negociar la transformación social en contextos de crisis. Ejemplo de lo anterior, es el hecho de que en el norte de México encontramos, en los años 30 del siglo XX, uno de los antecedentes que vincula el fenómeno de la expresión artística pública, como lo fueron las pintas realizadas en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos.

En este último país, las pintas derivaron de manera directa del muralismo mexicano y de grupos como los cholos y los pachucos, las utilizaron para buscar reivindicaciones vinculadas a su pertenencia étnica y de clase. De manera que las pintas expresaban una fuerte carga de crítica social por parte de un sector excluido de la población mexicana que emigraba hacia los Estados Unidos, teniendo como resultado la elaboración de una gráfica muy particular que sigue vigente hasta nuestros días.

Cabe señalar que, estos fenómenos son parte de la expansión internacional del muralismo mexicano, y además constituyen una de las líneas más directas que años más tarde influirían en la conformación del fenómeno del *graffiti*, el cual posteriormente abriría las puertas a infinidad de expresiones artísticas en el espacio público, entre ellas el *Street Art*. Pablo Hernández Sánchez, en su libro *La historia del graffiti en México 2.0*, manifiesta:

...en los años 30 casi a finales y a principios de los 40, entre los chicanos de los Ángeles, los pachucos Zoot Suiters, un grupo que ni pertenecía ni a México ni a los Estados Unidos, un grupo que sufría una discriminación total y cuya única opción era la de agruparse para defenderse culturalmente de los grupos racistas norteamericanos. Estos jóvenes sobreviven varias décadas y llegan hasta los años 60 donde clikas modernas de cholos se

forman para alcanzar en el ámbito cultural una madurez que se ve reflejada en los murales que escenificaron del otro lado de la frontera, muralismo esencia de grandes (Siqueiros, Orozco, Rivera, etcétera) la combinación y convivencia con otras entidades y razas anglosajonas derivan a la creación de otros espacios y manifestaciones de cultura en los ghettos y suburbios de barrios como el Bronx, en Nueva York... (Hernández, 2008, p. 12).

Otro ejemplo del uso de las prácticas artísticas en el espacio público con un carácter de denuncia –en este caso en contra de uno de los genocidios que más han marcado la Historia de México– la encontramos en la gráfica política. Ésta surgió gracias a los movimientos estudiantiles internacionales que caracterizaron el año 1968; señales del hartazgo que experimentaban los jóvenes hacia la clase política, lo que generó infinidad de innovaciones en la forma de expresión, en la creatividad de los mensajes que se producían y en la invención de diferentes técnicas; por ejemplo, en muchas ocasiones las pintas eran realizadas en el menor tiempo posible. Todo lo anterior fue resultado de las condiciones represivas que existían en ese momento. Al respecto Imuris Valle refiere:

Los mensajes con carga disidente o contra hegemónica no son exclusivos de nuestra época. En 1968, por ejemplo, en los mítines relámpagos, los estudiantes en México se organizaban para hacer pintas afuera de las fábricas y los mercados. Por la represión, una técnica usada era pintar con nitrato de plata de noche para que fuese hasta el día siguiente con la luz del sol, que se leyeran los mensajes contra la represión y las fuerzas del orden. Desde el movimiento estudiantil de 1968 y durante los años setenta, por el tono represivo y autoritario del gobierno frente a la juventud en México, muchas pintas aparecen siendo un reflejo del descontento social y político (2009, p. 49).

La década de los 60 del siglo pasado fue un detonador para que infinidad de jóvenes se expresaran a favor de un cambio político y socioeconómico a nivel estructural, un ejemplo también fue el movimiento estudiantil

en Francia, que dio lugar a la corriente conocida como la Internacional Situacionista, conformada por diferentes grupos de artistas e intelectuales, entre los que aún destaca Guy Debord. Dicha corriente tenía como objetivo no sólo revolucionar el sistema de las artes, sino generar las condiciones de un arte comprometido políticamente que posibilitara la transformación del sistema generado a partir de la modernidad capitalista y sus mecanismos de dominación. De acuerdo con Itandehui Franco: “...en el París de 1968, un grupo de estudiantes forma el *Populaire/El Taller de Pueblo*, haciendo pintas en apoyo a la huelga. Igualmente, es estos años se comienzan a apreciar pintas y consignas en diversos países de Latinoamérica como Argentina, Chile, México, Colombia, entre otros” (2011, p. 9).

En esta coyuntura es donde se hace famosa la frase *Sous les pavés, la plage* (“Bajo los adoquines, la playa”) lema de la Internacional Situacionista que hace una crítica en referencia a cómo el capitalismo y la modernidad han construido las ciudades actuales como centros de poder.

Por otro lado, en Estados Unidos comienzan a surgir, también como parte de las expresiones juveniles, lo que se podría considerar como los primeros graffiteros² contemporáneos. Ya para mediados de los 60, en los asentamientos afros y latinos de los barrios populares de Filadelfia, era posible observar pintas callejeras con los primeros *tags* de gente pionera del *graffiti* como lo conocemos hoy en día, ejemplo de ello son los trabajos de *Top Cat* y *Cornbread*.

2 Si bien la palabra está reconocida por la Real Academia de la Lengua Española, en ésta aparece con una sola “f”, no obstante, recomiendo mantener el uso tanto de la palabra “graffitero” como de “*graffiti*” con dos letras “f” ya que se apega a cómo sus propios practicantes la utilizan.

Texto recuperado, consultado el 10 de noviembre de 2015: <http://www.woostercollective.com/post/new-york-yimes-1971-taki-183-spans-pen-pals>



Autor desconocido, “La persona que sea sorprendida rayando será remitida a las autoridades.” (Tomado de /Parres, 2014:77).

Siguiendo con los antecedentes, unos años más tarde, en 1971, encontramos una de las primeras notas de periódico en *The New York Times* que hace alusión al fenómeno, gracias a las pintas callejeras que realizaba un joven de nombre “Demetrius” de 17 años y de origen griego, mejor conocido como Taki 183, quien es reconocido como uno de los que

formalmente inició con esta actividad de manera sistemática por toda la ciudad de Nueva York y sus alrededores. Debido a que trabajaba como mensajero, tenía que viajar constantemente por toda la ciudad y a su paso dejaba su *tag*, Taki 183, como una especie de saludo a la gente del barrio al que él pertenecía, lo que inmediatamente provocó una infinidad de pintas similares por toda la ciudad:

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do. His TAKI 183 appears in subways cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places. He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136. To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subways stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in last year, the Transit Authority estimates (Hogan, 1971, p. 37).

Después de tales acontecimientos, se genera una serie de políticas por parte del Estado para prohibir la práctica del *graffiti*, ya que atentaba contra la propiedad privada, además se relacionaba con actividades delictivas, generando que muchos sectores de la sociedad lo rechazaran por verlo como una forma de vandalismo, aunque al mismo tiempo el *graffiti* comenzó a provocar gran interés por parte de gente del sector artístico, quienes lo llevan incluso a la categoría de vanguardia con exponentes como Jean Michel Basquiat o Futura 2000.

A partir de estos acontecimientos se van sentando las bases de un cierto tipo de prácticas artísticas en el espacio público, es el caso del *graffiti* y posteriormente el *Street Art*, que constantemente se debaten entre la ilegalidad y la clandestinidad. Simultáneamente, ambos tratan de hacer frente a la lógica hegemónica de la construcción pública del espacio, en una continua lucha por instaurar universos simbólicos y formas de practicar el arte, lo que genera la atención de diferentes sectores de la sociedad y hace más complejo el panorama. Por un lado, hay quien criminaliza estas prácticas al sentirse afectado; al mismo tiempo, hay mucha gente que se identifica con esta clase de comunicación disidente y de oposición.

Debido a la fuerte presencia visual del fenómeno y su expansión de manera global, difícilmente se puede ser indiferente, puesto que en estas prácticas se encuentran involucrados: “...los jóvenes que lo pintan, los vecinos que lo ven, las fuerzas del orden que lo reprimen, los políticos que lo prohíben, los académicos que lo admiran, los medios que lo difunden y denigran” (Hernández, 2008, p. 8).

Uno de los ejemplos más notables que documentan lo anterior es el caso de Henry Chalfant, quien comenzó alrededor de 1976 a fotografiar los vagones pintados del metro de Nueva York. Chalfant, actualmente con 77 años de edad, sigue retratando el fenómeno del Arte Callejero conformando uno de los archivos y documentos más extensos sobre el tema, siendo motivo de exposiciones en el *Metropolitan Museum of Art* de esa misma ciudad, y formando parte posteriormente de la industria cinematográfica, con películas sumamente relevantes para el ámbito del *graffiti* como *Styles Wars* o *Wild Style*. Otro ejemplo es el de Martha Cooper, ícono de la cultura callejera, quien ha dedicado toda su vida a documentar estas expresiones juveniles que se materializan en las calles.

A la par de estos acontecimientos que tenían como núcleo principalmente Nueva York, a México llegaron estas expresiones por Tijuana y surgieron agrupaciones de jóvenes que retomaron la estética del *graffiti* y también del movimiento punk de Inglaterra, fusionándolo con una realidad más cercana a ellos, como los cholos y los pachucos, quienes realizaban pintas para delimitar su territorio frente a otras bandas. Franco refiere:

...surgen bandas como *Los Panchitos* en 1978, así como los *Sapos*, *Mocos*, *Tarzanes*, *Mierdas Punks* [sic.], posteriormente surgen pandillas de cholos que realizan pintas en las calles llamándolas *placazos* [sic.]. Estas bandas localizadas generalmente en zonas marginales dentro del DF y Estado de México, realizaban una pinta de tipo territorial debido al fuerte apego que sentían estos jóvenes por el barrio, colonia, cuadra o lugar que habitaban, pintas que delimitaban el área de cada pandilla (2011, p.13).

En este ejemplo, se creó una estética particular a través de referentes provenientes de muy distintas latitudes (las pintas barriales, los “placazos”),

que servían como una vía de protesta en contra de lo que en aquella época aquejaba a la juventud; en este caso marginal, ante problemáticas como la migración, el desempleo, la pobreza y la exclusión social de estos grupos, quienes hacen uso de la potencia creativa, intrínseca a la condición humana, logran plasmar, en cada trazo, parte de su resistencia simbólica. Materializándose en formas de expresión plástica que encuentra en las paredes de las calles su mejor soporte.

Si bien, en un principio la base de la práctica del *graffiti* fue la pinta barrial y después el *tag* como una forma de hacerse notar por los espacios que se transita dejando una firma, la evolución que tuvo la técnica se dio de manera muy rápida de acuerdo con las necesidades del contexto.

Por un lado, se utilizó el *tag*³ como una forma rápida de dejar huella en el espacio a manera de transgresión y realizada ilegalmente, ya sea con aerosol, marcadores o crayolas; por otro lado, hubo la necesidad de ampliar el plano expresivo dando lugar a piezas más elaboradas como las bombas o los *throwups*, términos con los que se conoce a las letras grandes y con relleno. Del mismo modo, surgieron caligrafías que comenzaron a experimentar con la profundidad y a jugar con las dimensiones como los *wild style* (estilo salvaje) y los “3D’s” (tercera dimensión).

Así se llegó, paulatinamente, a las *master pieces* (piezas maestras), más cercanas al muralismo, técnica que ya incluye en ocasiones una temática definida, un fondo de color plano que enmarca la obra con la finalidad de hacerla resaltar de otras intervenciones en los muros, además de la mezcla de elementos que ya no necesariamente son sólo caligráficos, dando cabida a la elaboración de imágenes de muy diversa índole con las cuales se puede identificar un sector más amplio de la sociedad, que no necesariamente necesita ser artista callejero para entender los mensajes.

Como todo fenómeno inserto en un tiempo y en un espacio específico, su propia dialéctica y su dinamismo creativos permiten su transformación particular dependiendo su contexto. Según Uribe:

3 Al interior del fenómeno del *graffiti* sus escritores, como se autodenominan, lo consideran como el inicio de todo graffitero, información que pude constatar como parte de una investigación etnográfica.

...mientras que los *graffiti* de los años sesenta aludían a intereses principalmente macropolíticos, los *graffiti* de los años noventa se caracterizaban por aludir a temas micropolíticos; estos últimos son más bien imágenes que aluden a la cotidianidad de los agentes sociales que los producen, aunque no por ello dejan de ser políticos en un sentido más amplio del término (2011, p. 3).

Así, se hace evidente que las expresiones artísticas en el espacio público cobraron matices que se relacionan con las circunstancias en las cuales son producidas, dando paso del *graffiti* al *Street Art*, como una serie de intervenciones artísticas que involucran el uso de estenciles, *stickers*,⁴ pinceles, rodillos, señales de tránsito modificadas, e instalaciones, entre muchas otras propuestas artísticas en las que algunos casos predominan los intereses políticos, así como hay ocasiones en que la intención de los productores es comunicar un mensaje que alude principalmente a su contexto individual, lo que no quiere decir que el vínculo entre estética y política se diluya, sino se entendería que la política se ejerce de maneras muy diversas.

Un punto importante que se merece atención es que las generalizaciones sobre las técnicas carecen de validez, ya que en el caso del arte en el espacio público se hace referencia a la potencia creativa del ser, vinculada al comportamiento figurativo.⁵ Por lo tanto, a pesar de existir ciertas constantes, en la potencia creativa las variables a analizar se articulan con muchos otros micro procesos que rebasan el campo artístico.

4 La traducción al castellano sería “etiquetas autoadheribles” o “pegatinas”; no obstante, es preferible referirse a éstas desde la lengua inglesa, debido a que entre sus practicantes es el término predominante, información que pude constatar a través de una investigación etnográfica.

5 Serie de acciones y comportamientos vinculados a la dimensión simbólica y comunicativa de los homo sapiens, en donde a partir de los sentidos y la percepción, se establece una relación con el mundo en donde se utiliza el plano expresivo como herramienta de mediación.

A manera de ejemplo, existen casos tanto de *graffiti* como de arte callejero, en muy distintas latitudes, como México y Brasil. En este último país surgió el *Pixação*⁶. Se trata de un tipo de *graffiti* con estética particular, en el cual sus exponentes se cuelgan con cuerdas de los edificios y van llenando de inscripciones las paredes. En esta práctica el factor del riesgo otorga un estatus dentro del grupo. Esta es una actividad similar a los trepes en la ciudad de Tijuana.⁷

Otro ejemplo es lo que sucede en el Perú, Ecuador y Bolivia, lugares en donde existe una tendencia gráfica que de manera muy marcada retoma patrones, temáticas y gamas cromáticas pertenecientes a los grupos étnicos andinos.

En los ejemplos citados puede observarse que existe la intención consciente, por parte de un sector de la sociedad, de transformar el mundo a través de la creatividad, a partir de la transgresión. De esa forma se propicia la reapropiación de infinidad de espacios para expresarse, a través de actos artísticos, que en sí mismos constituyen una forma de resistencia:

...no sólo es una práctica artística que transforma la apariencia de la ciudad, sino, también, una actividad por medio de la cual se configuran nuevas significaciones sobre la situación presente. En este sentido, los imaginarios instituidos en relación con el arte, la ciudad y la política son re-significados gracias al potencial creativo de las y los artistas callejeros (2011, p. 1).

Se observa entonces que la utilización del espacio público de manera artística, la crítica política y los quiebres o rupturas estéticas en los que se ve envuelto el fenómeno del arte público, son elementos que se encuentren

6 Respecto de esta práctica en particular y su vínculo con la protesta social, véase la tesis doctoral de Marco Tulio Pedroza Amarillas, intitulada: “La unitas multiplex del *graffiti* planetario: cultura urbana alternativa”. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2016.

7 El nombre de “trepe” deriva del verbo trepar, en castellano, que significa “subir a un lugar poco accesible valiéndose y ayudándose de los pies y las manos”. Trepe se aplica a la segunda persona del singular. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en Internet, consultado el 4 de marzo de 2017: <http://dle.rae.es/?id=aak99HWlaakcQON>.

integrados en un todo. En relación con lo anterior, los factores mencionados parecerían ser cíclicos, tomando en cuenta el sentido político del ser humano, como la capacidad de reafirmarse constantemente dentro del proceso dialéctico de la cultura.

Si bien cada experiencia es única, como los sujetos y las coyunturas políticas y estéticas de cada tiempo y espacio, podemos encontrar algo en común: la necesidad de crear significado, mundo, y la voluntad de manifestar la creatividad humana como una herramienta que reafirma la existencia a través de la historia.

En algunos casos, así como el arte puede ser utilizado por las clases hegemónicas como un instrumento de dominación, al mismo tiempo puede ser usado desde proyectos alternativos para resistir y cuestionar el orden establecido, pues este fenómeno: "...forma parte de una lucha por la dominación de los espacios públicos y privados, de la historia oficial y no oficial dentro de una sociedad, de la demarcación del territorio, de la denuncia e innovación comunicativa entre los humanos" (Valle, 2009, pp. 47-48).

Uno de los casos más emblemáticos donde la gráfica de resistencia fue utilizada y que tuvo lugar en México, fue la coyuntura política en Oaxaca en el año 2006, cuando el arte público de protesta jugó un papel fundamental, abanderando las denuncias encabezadas por la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), a partir de la conformación del grupo Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), reuniendo a artistas de muy diversas disciplinas desde el *performance*, la escultura, la música y la danza, entre otros. En el desarrollo de las actividades de protesta en esta coyuntura, otra agrupación que destacó fue el Colectivo Lapiztola,⁸ un conjunto de jóvenes artistas que haciendo uso de la gráfica y la técnica que ofrece el estencil, tapizaron las calles de la capital de Oaxaca exigiendo la pronta resolución del conflicto y la mejora de las condiciones sociales de esa población.⁹ Cabe señalar que en la actualidad se encuentran activos y además de intervenir la calle, montan constantemente exposiciones, y dan

8 Nótese cómo en el nombre de la agrupación, derivado de la conjunción de las palabras "lápiz-pistola" se resalta el potencial del arte como un "arma creativa" para resistir.

9 Imagen recuperada, consultado el 13 de noviembre de 2015: <http://lapiztola.blogspot.mx/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-08:00&max-results=19>.

talleres para que cada vez más personas puedan apropiarse de los espacios públicos y difundir sus mensajes, de acuerdo con Lache:

La pinta ha sido un recurrente instrumento propagandístico, una forma de manifestación del desacuerdo. A base de brochazos diversidad de grupos disidentes han ganado visibilidad y difundido breves textos políticos, consignas e imágenes en busca de adeptos. La pinta es, como dirían los clásicos, un instrumento de “agitación”, de rebeldía. En la acción de intervenir el espacio público hay una transgresión y un riesgo, más aún en contextos de alta conflictividad... (Lache, 2014).¹⁰

Como ejemplos recientes de lo dicho en la cita anterior, tenemos las pintas hechas durante las primaveras árabes; los murales realizados en diferentes partes del mundo pidiendo el cese de los bombardeos perpetrados por Israel sobre el pueblo Palestino en la franja de Gaza. También encontramos una fuerte presencia de arte callejero con mensajes en contra de la realización de la Copa Mundial de Fútbol en Brasil 2014; en el rechazo a la multinacional Monsanto y a la producción y el consumo de alimentos transgénicos; en apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional y a las demandas de autonomía de las poblaciones indígenas, entre muchos otros mensajes.

10 Cita recuperada como parte de las ponencias presentadas en el 2do Congreso Transdisciplinario de Estéticas de la Calle que tuvo lugar en la Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia del 4 al 6 de junio de 2014.



Colectivo Lapiztola, *Inflamable*, Oaxaca, 2006 (Archivo fotográfico del Colectivo).



Balo Colectivo 6519, Mural de apoyo al Ejército Zapatista Liberación Nacional, Xalapa, Veracruz (Tomado de / Parres 2014:145).



Uve Victoria, *La Bestia*, Estado de México, 2010 (Archivo fotográfico de Uve Victoria).

En el caso específico de México, con las movilizaciones en contra del regreso a la presidencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 2012, el arte en el espacio público ha sido una pieza fundamental para difundir el hartazgo de la población, donde se invitó a la gente a realizar pintas masivas ilegales nocturnas, o se alentó a participar en las marchas llevando sus propias herramientas para ir dejando huella de estos acontecimientos por las calles.

Otro caso que también dio mucho de qué hablar gracias a su fuerte carga transgresora, fue el de las intervenciones realizadas por la agrupación Team Destructo, un colectivo de artistas callejeros que durante un tiempo irrumpió en las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro y realizó pintas en contra del aumento a la tarifa del transporte público, además de hacer saber que la agrupación se oponía al presidente en turno con consignas como: “No sistema”, “No al aumento”, “Dignidad y rebeldía”, “Subversión y resistencia” y “Peña no es mi presidente”. Lo anterior es una muestra más de que arte, política, resistencia y espacio público van de la mano.

Otro ejemplo, esta vez individual, que resulta relevante gracias a la coyuntura política en la que se produjo, es el caso de las obras del artista de la calle Uve Victoria, joven con residencia en el Estado de México, quien tiene ya varios años interviniendo la calle con sus murales cargados de una fuerte crítica política hacia la clase en el poder. Entre tales obras figura una serie de murales a lo largo del camino por el cual, durante una visita de Estado, transitarían Enrique Peña Nieto y el presidente en turno de Estados Unidos, Barack Obama, en la ciudad de Toluca.

Para dar una buena imagen al presidente norteamericano, poco antes de su llegada, se retiraron inmediatamente todas las obras que Uve Victoria había realizado, para interpelar a la clase política y a sus malos manejos en torno a la educación, la pobreza, el fallido combate al crimen organizado y la privatización de los recursos naturales.

En respuesta, el artista realizó otro mural en el cual se observaba la palabra “teatrocidad”, expresión ingeniosa que inventó el artista a partir de las palabras teatro y atrocidad, para lograr el sarcasmo que representa en su obra, mostrando un chorizo (comida local por la que se reconoce a Toluca) ensangrentado, sosteniendo un par de banderas, de México y de Estados Unidos, así como una serie de personajes con signos de dólares en representación del despojo de recursos a manos de los intereses privados. Este último mural permaneció debido a la falta de tiempo que tuvieron quienes se dedicaron a borrar los otros murales.¹¹

Lo que se puede observar en las acciones y efectos de las obras de los colectivos y de Uve Victoria, es una fuerte lucha en el terreno de lo simbólico que toma forma como parte de las dinámicas que se generan en las grandes ciudades, como los espacios en los que mayoritariamente se ha concentrado el ser humano para coexistir. Por otra parte, los ejemplos citados demuestran la existencia de una pugna constante por la apropiación de los espacios, como un terreno que da pie a la expresividad, donde las asimetrías entre la clase hegemónica y los grupos que tienen una visión distinta, derivan en intereses antagónicos, generando tensiones al interior de la sociedad, la cual encuentran en el arte una forma de expresión.

Como consecuencia de la precarización social que generan estos sistemas a los que llamamos ciudades, mismos que cuentan con una lógica más dispar que equilibrada, sus habitantes se ven en la necesidad

11 Si bien el que se muestra no es el mural que hace referencia a la visita de Barack Obama a México, agrego esta obra para ejemplificar el trabajo de Uve Victoria. En este caso el enorme dinosaurio rojo hace alusión directa al partido político Partido Revolucionario Institucional, que está a punto de devorar a un ser humano; mientras otro grupo de personajes pertenecientes a la sociedad civil y al Ejército Zapatista de Liberación Nacional hacen frente a este monstruo atándolo con cuerdas. En el centro del lomo del animal, se observa una serie de cruces en señal de luto por todas las muertes que ha habido en este país. Nótese las dimensiones del mural (50 x 8 metros) en proporción a las personas que se encuentran en la parte de abajo contemplándolo. Imagen recuperada, consultado el 15 de noviembre de 2015: <https://uvevictoria.carbonmade.com/projects/2933411#6>.

de generar dinámicas propias de subsistencia ante las opciones que les han sido canceladas. En ese sentido, gracias a la violencia simbólica que se ejerce en los espacios, la clase política se articula con los intereses de la industria, de manera que se distribuyen los espacios públicos entre ésta y los consorcios empresariales, teniendo como finalidad privatizarlos. En consecuencia, nace una serie de prácticas de resistencia que encuentran en el arte la vía idónea para hacer frente a las asimetrías, donde los mensajes aluden a realidades tanto macro como micro sociales.

Si bien el *graffiti* y el *Street Art* son distintos tanto en su génesis como en sus técnicas y formas de practicarse, ya que pertenecen a momentos en el tiempo que corresponden a generaciones distintas. Los quiebres que se dan entre este tipo de expresiones, a mi modo de ver, son rupturas en cuyo proceso de desarrollo integran o funden elementos particulares de cada imaginario, logrando así la creación de uno distinto, ya que a pesar de no ser iguales guardan similitudes gracias a que su espacio de enunciación es la calle. Es así como podemos categorizar estas prácticas como arte público con sus respectivas especificidades.

De esta manera, es que identifico al *graffiti* y al *Street Art*, como productos de un legado histórico que pertenece al lenguaje de lo clandestino, de lo transgresor, de lo disidente o lo no alineado. Louis Bou comenta en su libro *Street Art. Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*:

El Street art (*sic.*) como su nombre lo indica, globaliza todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y es un derivado directo de los *graffiti* que a finales de los años setenta eran pintados en los vagones de tren en Harlem (Nueva York). Muchos artistas denominan a este movimiento evolutivo: *Post-Graffiti*. Como toda evolución el Street art o *Post-Graffiti* ha traído consigo obviamente nuevas técnicas y estilos. Así los artistas utilizan además de los sprays y rotuladores de tinta permanente, a otras formas y materiales para llevar a cabo sus trabajos: plantillas, pegatinas, posters, pinturas acrílicas aplicadas con pincel, aerógrafo, tizas, carboncillo, collage a base de fotografías, fotocopias, mosaicos, etc... El Street art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre (Bou, 2005, p. 7-9).

Es claro que las prácticas mencionadas anteriormente tienen distintas finalidades y proveniencias, algunas se realizan de manera autogestiva y por el gusto de pintar; otras cuentan con discursos explícitos que van en contra de la hegemonía, como en el caso de las obras de protesta que se mencionaron, mismas que se deslizan dentro del mundo de la clandestinidad como una característica que permea al arte callejero. Estas prácticas comparten un mismo soporte: el espacio público que brinda la ciudad como un lienzo interminable de múltiples subjetividades, cuyo común denominador es el ejercicio de la práctica artística que, al asociarse a una intención, implica un ejercicio de poder y, por lo tanto, hace efectiva la actividad política del ser humano a través de la creatividad, en este caso materializada en una praxis estética.

Es así que se debe tomar en cuenta, entonces, a la sensibilidad y al plano estético del ser humano como partes de un terreno sinuoso y con claroscuros, ya que a través de la apropiación estética del mundo también se ejerce la agencia. Éste, debe ser visto como un espacio donde el conflicto y el ejercicio del poder se encuentran siempre presentes, es decir, arte, política y resistencia están profundamente correlacionados.

A fin de cuentas, el arte es un terreno de lucha, de interacción constante, de reformulación de sentido, de regeneración y al mismo tiempo de deterioro del tejido social. Los mencionados anteriormente, son sólo algunos ejemplos de arte de protesta y resistencia en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia.

Referencias

Libros

- ALBÁN, A. (2008). Arte y espacio público ¿Un encuentro posible?, *Revista Calle 14*. N. 2. Colombia. pp. 105-111.
- AQUINO, A. (2011). *Imágenes de rebelión y resistencia. Oaxaca 2006*. CDMX: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- BOU, L. (2005). *Street Art. Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*. Barcelona: Editorial Monsa.
- . *NYC BCN. Street Art revolution*. Editorial Monsa, 2006.

- CASTLEMAN, C. (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. London - Cambridge: The MIT Press.
- Colectivo Lapiztola (13,11,2015). *Lapiztola*. Recuperado de <http://lapiztola.blogspot.mx/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-08:00&max-results=19>
- FRANCO, I. (2011). *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*. (Tesis para optar por el título de Licenciada en Etnohistoria). Escuela Nacional de Antropología e Historia, CDMX.
- GLEATON, K. (2012). *Power to the People. Street Art as Agency for Change*. Minesotapolis: Universidad de Minnesota. Faculty of Graduate School.
- GUZMÁN, A. (2010). *El arte toma las calles. Resignificación del espacio urbano y prácticas artísticas de resistencia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- HARVEY, D. (1990). Tercera parte. La experiencia del tiempo y el espacio. En David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (pp. 223-340). Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- HERNÁNDEZ, P. (2008) *La historia del graffiti en México 2.0*. CDMX: Instituto Mexicano de la Juventud.
- KEUFFEL, B. Y Schippert, H. (2012). *De mi barrio a tu barrio. Street Art in Mexico, central america and the caribbean*. DCMX: Instituto Goethe.
- LACHE, Norma (2014). La pinta y el graffiti en la construcción de la imagen ideológica. En conferencia dictada durante el *Segundo Congreso Transdisciplinario de Estéticas de la Calle*. Congreso llevado a cabo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- MARCIAL, R. (2012). El graffiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil. En Sarah Corona Berkin (Coord.), *Pura imagen*. (pp. 306-335). CDMX: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones.
- MCCORMICK, C. (et.al) (2010). *Trespass. Historia del arte urbano no oficial*. Madrid: Editorial Taschen Benedikt.
- New York Times,(10,11,2015). *New York Times*. Recuperado de <http://www.woostercollective.com/post/new-york-yimes-1971-taki-183-spans-pen-pals>

- PARRES, F. De. (2015). *Entre la clandestinidad y las altas esferas: Street Art*. (Estéticas de la ruptura en el espacio urbano moderno). [Tesis que para obtener el grado de Maestro en Antropología Social]. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz: .
- PEDROZA, M. (2016). *La unitas multiplex del graffiti planetario: cultura urbana alternativa* (Tesis que para obtener el grado de Doctor en Antropología Social]. Escuela Nacional de Antropología e Historia, CDMX.
- Phillips, S. (1999). *Wallbanging': graffiti and gangs in L.A.* Chicago: University of Chicago Press.
- RAE (4,3,2017) *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=aak99HWlaakcQON>
- URIBE, José (2011). El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles. En conferencia dictada durante las *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Congreso llevado a cabo en Observatorio de Juventud, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
- Uve Victoria (15,11,2015). *Uve Victoria*. Recuperado de <https://uvevictoria.carbonmade.com/projects/2933411#6>
- VALLE, I. (2009). *Mundos figurados de graffiteros en Tepepan y aprendizajes en su comunidad de práctica* (Tesis que para obtener el grado de Maestra en Ciencias con especialidad en Investigaciones Educativas). Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, CDMX.

Capítulo 2

Las prácticas artísticas en Oaxaca y la construcción de nuevos horizontes de resistencia

Abraham Nahón

*El arte es lo que resiste: resiste a la muerte,
a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza.*

Gilles Deleuze.

Debemos reflexionar profundamente, activando la posibilidad de pensar en las prácticas artísticas que, desde distintas formas y despliegues, ofrecen algún tipo de resistencia. El acto creativo y artístico puede ser, finalmente, una forma de resistencia a la muerte, a la naturalización de la violencia, a la explotación, al avasallamiento del cuerpo social enajenado y al orden de dominación que niega la vida y la belleza. Nos resistimos —o intentamos hacerlo— a través del arte a lo convencional, superfluo y banal de los estereotipos que atentan contra la diversidad, en sus manifestaciones más genuinas. Nos resistimos, como bien sugería Walter Benjamin, al apagamiento o degradación de la experiencia en una modernidad capitalista cada vez más hostil. “Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se

empobrece” (Benjamin, 2015, p. 175), apuntaba en ese sentido este autor en una sentencia donde bien podría incluirse a las imágenes artísticas como parte de esa memoria colectiva profunda que irrumpe sobre la linealidad de la historia.

Son los momentos extraordinarios del arte los que invaden un tiempo ordinario, en el cual se reproduce la vida pragmática de la producción y consumo. Para Bolívar Echeverría, la posibilidad de una existencia en ruptura, puede adoptar “tres esquemas que se combinan entre sí, bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte” (2000, p. 189). El carácter contingente del juego y de la fiesta, está presente en las actividades tanto de la vida cultural como de algunas obras artísticas atravesadas por estas ceremonias creativas, lúdicas y rituales. El arte, en su tiempo de creación, interfiere en el tiempo rutinario y productivo, pero también integra en el espectador una dimensión estética e imaginaria de plenitud y belleza, que se infiltra en los grisáceos tiempos de la dominación ordinaria anclada a la monotonía. Por tal motivo, una mirada dialéctica desde las artes (visuales), puede resaltar las contradicciones en los sujetos, como actores y espectadores, tratando de entender las prácticas creativas y sus formas de resistencia contra la sociedad capitalista – promotora de la homogeneidad y la ilusión–, negándose a la negación de la actividad creadora.

En Oaxaca, las prácticas artísticas se nutren de la cultura popular y de la potencia visual que emerge de una sociedad pluricultural y multiétnica. Comprender la diversidad cultural, es también entender sus formas plurales de resistencia frente a la homogeneidad promovida por los sistemas dominantes. Las manifestaciones artísticas surgidas de la diversidad y del encuentro, colisión o entrelazamiento entre tradición y modernidad, le han dado un pulso creativo a esta entidad, que si bien es reconocida por su riqueza cultural también posee vergonzosos índices de pobreza y marginalidad.

La acumulación de experiencias sociales en resistencia, derivó en 2006, en un movimiento popular que convulsionó a la entidad. Así, el instante de peligro (Benjamin, 2015, p. 38) o momento crítico (Adorno, 2004, p. 123) acontecido en el movimiento popular de 2006-2007, trastocó las certezas de un poder jerarquizado, haciendo emerger nuevos protagonismos y actores.

Así se radicalizaron las expresiones de lo político y de la política entreverada con el arte. La emergencia de sensibilidades y prácticas artísticas alternas al discurso dominante, confrontan un arte cifrado solamente en su valor de exhibición y como objeto de consumo. Al lograr nuevas formas de hacer política –y de cómo activar la ocupación de la ciudad–, que implican subjetividades heterogéneas y una producción artística emergente, se plantean nuevas preguntas e interrogantes. La ruptura con una visión lineal, le otorga al arte una posibilidad de emancipación del valor ritual y de la estetización, al fundamentarse “en otra praxis, a saber: la política”, tal como Benjamin (2008, p. 59) lo planteó. La apropiación (gráfica) temporal de sitios públicos fue relevante en un medio social privatizado, institucionalizado y jerarquizado para todo tipo de expresión artística.

Los poderosos sienten el espacio público como extensión de su propio espacio personal: pertenecen a él porque él les pertenece. Para los oprimidos políticamente (un término que, tal como lo ha enseñado el siglo XX, no está limitado a la clase), la vida en el espacio público es más bien sinónimo de vigilancia estatal, censura pública y represión política (Buck-Morss, 2014, p. 140).

La heterogeneidad de colectivos y expresiones estéticas propiciaron, en torno al movimiento social del 2006-2007, un desbordamiento creativo inusual y espontáneo que funcionó también como denuncia, crítica y panfleto. Como bien se ha dicho, “donde hay poder, hay resistencia” (Foucault, 2007:116), estableciéndose relaciones conflictivas y tensiones en una sociedad compleja que frente a la movilización popular encontró en los colectivos de jóvenes artistas y *amateurs*, un caudal de expresiones creativas e imaginativas organizadas para ocupar la ciudad. La posterior creación de talleres y espacios de reunión, consulta y exhibición de obra, también han sido fundamentales para entrelazar iniciativas culturales que han emergido al asumir una posición política en el campo artístico controlado.

El movimiento social que dio cabida a la construcción de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), también provocó la configuración de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), la cual evoca el carácter de asamblea que se utiliza en los sistemas normativos internos (de usos y costumbres) en las comunidades

de Oaxaca, otorgándole desde su nominación una praxis política e histórica de organización popular.¹

La ASARO sería la organización más visible y con mayor convocatoria, aunque existieron diversos colectivos que, de manera satelital e independiente, también desplegaron sus propias iniciativas artísticas y políticas. Colectivos como ASARO, Arte Jaguar, Zape, Zaachila, Stencil Zone, Bemba Klan, Revólver, Movimiento Contracultural Oaxaqueño, Tlacolulocos, Lapiztola, entre otros, transfiguraron las paredes de la ciudad en lienzos del imaginario social. Algunas de estas agrupaciones estaban integradas por artistas anónimos, quienes hallaron la posibilidad de activar un arte contestatario, resguardándose en la clandestinidad que les otorgaba el nombre colectivo. Precisamente esta condición, les permitió realizar intervenciones gráficas críticas, politizando espacios públicos y privados hasta ese momento controlados y considerados como neutrales. Asimismo, la máscara del anonimato (colectivizado) permitió utilizar la sátira y la mordacidad como elementos punzantes necesarios para oxigenar las expresiones artísticas reservadas, serias y formales que dominan el medio.

Desde esta perspectiva, pudimos constatar que la racionalidad y el orden escenográfico de esta ciudad turística –cada vez más fragmentada y privatizada–, pudo alterarse a través de ingeniosas intervenciones artísticas que desde su propia subjetividad y expresión, ayudaron a detonar una re-apropiación y re-significación de los espacios públicos. Aunque el *graffiti*, el esténcil y la serigrafía se empleaban en la zona conurbada de Oaxaca, y en otras regiones del interior del estado, el centro histórico de la ciudad fue el escenario más disputado en el movimiento social de 2006 por la presencia artístico-política que representaba en estos momentos de confrontación.

Se socializó la producción artística en un movimiento popular que conjuntó la experiencia estética con la expresión política, haciendo converger distintas iniciativas creativas. La revaloración de un arte solidario con las luchas sociales, que se tornó combativo en el movimiento social, implicó el destierro de una visión que lo anclaba más a una época ligada a los muralistas, a la escuela mexicana de pintura y al surgimiento del Taller de Gráfica Popular y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

1 De un total de 570 municipios existentes en Oaxaca, son 417 los que emplearon en 2012 los Sistemas Normativos Internos (antes denominados por Usos y Costumbres).

Como si las contradicciones sociales y las batallas políticas a través de expresiones artísticas pudieran remitirse sólo al pasado y quedaran excluidas de esta modernidad reluciente que transita en el mercado del arte de Oaxaca.

Las confrontaciones políticas y estéticas del siglo XX se actualizaron en las luchas sociales presentes, utilizando la tecnología del grabado y el estencil como un vehículo privilegiado para la difusión de discursos sociales y políticas ocultadas. Incluso en el conflicto de Oaxaca, las tensiones entre lo que fue conocido como un arte comprometido/arte-social *versus* arte de vanguardia / *l'art pour l'art*, retomaron fuerzas en un medio dicotómico que, por momentos, se negó a mirar otras posibilidades de política. Estas alternativas, soslayadas muchas veces por el campo artístico, incluyen las potencialidades del entrelazamiento, la multidisciplinariedad y la imbricación artística del *collage*. Asimismo, se pudieron entrecruzar tiempos y espacios diversos, reavivando luchas pasadas en el fulgor de las imágenes que convergieron en la actualización del sentido social y estético del aquí y el ahora. La reutilización de imágenes de personajes históricos y populares generó una sintaxis visual contemporánea que ha servido para intentar desmitificar la historia oficial.

La construcción colectiva y plural de espacios públicos o privados para la producción y difusión artística, con una sensibilidad socio-política, se volvieron relevantes para el movimiento social de 2006-2007. La fuerza expresiva de graffitis, estenciles y gráficas, está vinculada a la formación artística que muchos jóvenes recibieron desde antes de participar en el movimiento social. Algunos de ellos estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, con el maestro Shinzaburo Takeda. Asimismo, la apertura en 1988 del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, ha sido determinante para la vida cultural y artística en la ciudad, así como para los jóvenes artistas que han abrevado de las exposiciones, charlas y de su frondosa biblioteca de arte.

Un espacio central de colectividad y socialización han sido los talleres de gráfica. Los talleres de producción de gráfica en técnicas tradicionales y contemporáneas se fortalecieron y expandieron después del movimiento popular en Oaxaca. Diversos colectivos (Alalimón, Tlacuache, Arte Jaguar, Penélope, Lapiztola, Bicu Yuba), realizan actividades artísticas y exhibiciones públicas. Algunos otros han generado, además, talleres y espacios colectivos de producción y exhibición de gráfica, como ASARO,

Taller de Gráfica Actual, Okupa Visual Project, Gabinete Gráfico, Taller La Chicharra, entre otros.

La construcción de colectivos, se puede inferir, ha sido una figura social relevante en la entidad, al dotar a los jóvenes de mayor seguridad y fuerza grupal para atreverse a realizar actividades artísticas de diversa índole. La diseminación de estos colectivos les ha permitido mantener cierta fuerza y presencia en el medio y formar parte de la experiencia ganada –en los esbozos de una utopía soñada– en la revuelta social, al tomar conciencia de la dificultad para realizar actividades artísticas de manera exclusivamente individual e independiente de los grupos culturales ya establecidos. Podemos ver a los colectivos como espacios abiertos y flexibles, donde se logra socializar un conocimiento entre los diversos colaboradores, gestando redes virtuales, incluyendo a Internet como instrumento de resonancia, comunicación y difusión.

Pero, así como la colectividad revela pluralidad, la colectividad es también vaguedad e inestabilidad. La dificultad de permanencia, desde luego se centra en la exigencia de lograr plantear proyectos autosustentables que operen como una alternativa económica y laboral viable para sus miembros, quienes ante nuevas obligaciones familiares y/o laborales que van adquiriendo, tienen que luchar por mantener su oficio artístico frente a la hostilidad de un capitalismo que implica una competencia cada vez más voraz e inequitativa.

Surge entonces la pregunta: ¿cómo gestar un oficio creativo que, sin el contexto de la premura, peligro y emergencia de la convulsión social –con tiempos de creación relativamente más calmados– devenga en la experiencia de luchas en trazos de mayor calidad técnica y más profundo calado? Esta ha sido la prueba de fuego (segunda) para muchos jóvenes, a quienes les ha costado transferir esa rebeldía callejera a un lenguaje creativo que comprenda de otro modo esa energía creadora y punzante de las formas de disenso en la política.

Como hemos reflexionado, en el movimiento social de 2006 en Oaxaca, se agudizaron las tensiones y contradicciones entre lo público y lo privado, el pasado y el presente, lo individual y lo colectivo. El anonimato de las obras colectivas inscritas en el fragor de las batallas poco a poco derivó en un reclamo de la autoría que revelara los nombres precisos que hicieron las obras. La represión y el miedo de mostrar los nombres en un momento de persecución policiaca en el 2006-2007, poco a poco fue cediendo, al

generarse una presión mediática y la posibilidad de un reconocimiento nacional e internacional que exigía los nombres de los artistas implicados en esta gesta colectiva. Además, la colectivización frente al creador solitario y la creación del taller (colectivo) frente a la galería de arte (que entroniza individualidades), generaron sus propias disputas, entramados y contradicciones.

Las formas heterogéneas de organización, que actualmente asumen los colectivos y la dispersión de sus procesos creativos, han generado nuevos terrenos de debate y discusión. La imperiosa presencia del mercado y del Estado implica una negociación continua y nuevas tensiones y contradicciones en los espacios de creación, exhibición y difusión de la obra. Las complejidades existentes en su producción artística y formación, en la difusión de su obra y en la vinculación de los autores con el público, permite entender un horizonte más diverso en su aparente dispersión.

Bajo un mar de contradicciones, muchos artistas, normalmente, tienen que negociar y subsistir entre los grupos de poder político y del mercado, tratan de no renunciar a su propuesta estética o a la inclusión de elementos de la vida cultural de la comunidad en sus propias creaciones. Tarea nada fácil en el mercado globalizado en la entidad, volcada en un multiculturalismo neoliberal y posmoderno, despojado de sus contenidos sociales. Así se reducen las posibilidades de exploración creativa disconforme.

Pero pensar en la vida y en el hacer creativo como una lucha constante, hace ver que no hay vencedores ni vencidos en el fin de la historia. En la construcción del arte urbano y las prácticas artísticas recientes, aparecen momentos de transgresión y fiereza, ya que sin lucha ni desafíos el arte que se arrellana en los salones de la fama y del mercado, queda exangüe al ser convertido solamente en mercancía.

El contacto profundo de algunos artistas con la vida de la comunidad y con la cultura popular, así como con otros proyectos artísticos contemporáneos, ha generado propuestas estéticas heterogéneas y alternas a lo que impone el mercado y la visión local autocomplaciente.

Así como la vida cultural tiene incidencia en el campo artístico, la articulación del arte y la política evidencia que existe una retroalimentación con esta vida cultural, así como con la existencia y la subjetividad de diversas personas que se ven impactadas por estas prácticas artísticas reproducidas en medios electrónicos y redes sociales. La importancia de la experiencia visual en la cultura contemporánea lleva a afirmar a las

artes visuales como una fuerza que integra procesos históricos y culturales como formas de política crítica ante el mundo, pero que también construye pensamientos y sensibilidades que cuestionan el mundo del adiestramiento y la reproducción técnica. Al gestarse algunas iniciativas culturales y artísticas que pugnan por revalorar el potencial cognitivo y político de las artes visuales en Oaxaca, se potencializan nuevas formas de vivir la ciudad, creando alternativas de lo nuevo.

Ampliando la noción de política del arte, es posible reflexionar en clave rancièriana. La subjetividad política se refuerza cuando hay interrupción, litigio y desacuerdo, y el arte, al confrontar y hacer coexistir heterogeneidades –visibles o soterradas– tiene el poder de refigurar una nueva repartición de lo sensible. El arte y las imágenes, son fundamentales para la emancipación, al proponer “nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y las formas de visibilidad” (Rancière, 2011, p. 14), con ello, lograr ejercer su potencia, al incluir en los escenarios de lo político y de lo común, un nuevo modo de ser sensible.

Pero la emergencia y abordaje de estas subjetividades provocadas y guarecidas por las prácticas artísticas nos permiten ampliar nuestros horizontes, al incluir un pluralismo de narrativas y de historias que enriquecen estos despliegues estéticos de la resistencia contemporánea. Actualmente, un elemento central que le da fuerza a las resistencias del arte radica en que no es homogénea, ni formal, y contiene diversos grados de politización. La emergencia de prácticas artísticas –como sucedió y sucede con los colectivos de arte en Oaxaca– es inaprensible, espontánea y ante situaciones concretas y dispersas.

El arte puede generar un horizonte de resistencia, cuando la imaginación, la destreza técnica y la creatividad llegan a transgredir paradigmas e inercias socioculturales. La precariedad laboral, la sobreproducción de mitos para el mercado de las ensoñaciones y la ingenua alegría que ostentan algunas obras atentan contra el cultivo de una mirada crítica. Por fortuna, los legados de la obra de arte quedan en propuestas políticas y estéticas que se niegan a ser mediatizadas o edulcoradas por las lógicas del poder.

La rebeldía que contiene el arte implica una posición política libertaria, autónoma e independiente, que abarque, desde luego, la renovación continua de su lenguaje estético, lo cual requiere la experiencia transmitida en los esfuerzos colectivos complejos y propositivos que cuestionan las

formas de dominación, pero también que ejercen una autocrítica constante para no repetir modelos que cancelan la espontaneidad, la creatividad y la ruptura.

La producción artística en Oaxaca que ha transitado de la intervención en la calle –con estenciles y grafitis– al repliegue en espacios autónomos y talleres, enriquece la memoria colectiva que se sigue moldeando con la producción de imágenes. Las artes gráficas que desarrollan algunos colectivos nutren sus imaginarios, llevando su lucha sociopolítica a otros ámbitos, como la confrontación de estereotipos, estimulando otros modos de ver, de subjetividad y sensibilidad. Asimismo, el artista es también un espectador que se suma a un público que desde su propio código cultural y subjetividad interpreta y altera las imágenes. En este sentido, como bien señalaba Berger (2010, p. 16): “Aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”.

El movimiento social de 2006-2007 constituyó una experiencia social y estética para quienes participaron o fueron herederos directos de su legado de luchas. Por esto, el tránsito del grafiti y estencil a la gráfica artística implicó también un cambio en las temáticas y exploraciones de diversos jóvenes integrados ahora en la comunidad artística. La politización puede realizarse mediante gráficas explícitas –tal como se hizo en el conflicto– o de manera soterrada, en una exploración estética más depurada que puede evocar horizontes en resistencia en los que palpitan subjetividades políticas en construcción, a partir de formas distintas de pensar, decir e interpelar el orden de lo dado. Un arte que desde su organización y expresión se resiste y rebela contra la naturalización del orden social dominante.

El arte panfletario (mordaz, crítico y de denuncia), que circuló en 2006-2007 mostró la irritación contra un sistema dominante, pero su ejercicio y calidad técnica, así como el que se inscribe de manera violenta en *tags* y pintas de algunos barrios suburbanos, se vio limitado por las exigencias del momento y también por convertir al arte en un medio catártico con un fin ideológico determinado. De ahí la dificultad de generar un lenguaje nuevo, sobre todo en un desbordamiento creativo que contiene una gran carga social por su colectividad y colectivización, pero que en su radical obviedad –explícita en los mensajes– perdió parte de su potencialidad futura.

En este sentido, para Jacques Rancière, la experiencia estética y la política están vinculadas porque forman parte de las experiencias del disenso, pudiendo reconfigurar la experiencia común de lo sensible, en donde emergen subjetividades y diferencias. Lo visible y representable contiene jerarquías, percepciones estandarizadas, asociaciones ya dadas. El posible horizonte en resistencia consistiría en atentar contra el orden de lo dado y contra sus jerarquías dominantes. Irrumpir en el tejido sensible de las percepciones a través del montaje y la ficción –que no es sólo “la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real”, sino como potencia creadora que produce disenso. Como una intervención del artista en la historia dominante– y contra la alienación sensorial producida por la industria cultural (Adorno, p. 1988). Al evidenciar otras conexiones, significaciones y narraciones, el arte es la representación de lo posible: sueños, en el dolor y sufrimiento; imaginarios, en lo establecido como verdad y realidad; poética, como producción de lo nuevo; pero también posibilidades de soñar-imaginar-poetizar alternativas de lo bello.

De antemano es importante considerar que el arte no implica, conscientemente, una acción política radical ni un cambio social inmediato. El actual escepticismo en el arte es originado por el exceso de fe en los dispositivos o prácticas artísticas para el mercado o el servicio político de la administración de la obra. Tal como acertadamente lo destaca Rancière, el arte puede configurar un nuevo paisaje de lo posible.

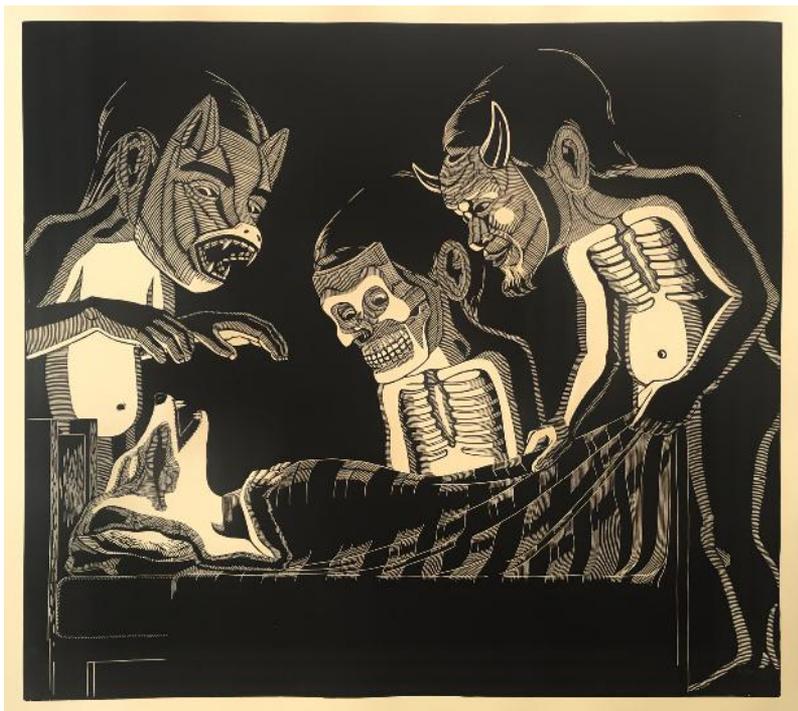
El escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia en una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción. Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate, contribuyen a diseñar configuraciones de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible, pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto (Rancière, 2010, p.103).

La no anticipación de sus efectos implica rasgos de asombro, de inquietud que el espectador debe tener para completar la obra desde su propia intervención. La cuestión es poner en tensión diversos regímenes de expresión/sensibilidad o imbricar disciplinas y elementos aparentemente heterogéneos para lograr una producción o post-producción, –montaje–, que interpele al lector y le genere nuevas interrogantes al trastocar –en un proceso constante y amplio–, los códigos de percepción de lo dado.

La valoración de la producción gráfica en Oaxaca y la permanencia del grabado y las artes tradicionales, se vinculan con la noción de ejercer un oficio artesanal en un virtuosismo técnico que se requiere, aun frente a un modernismo o posmodernismo que busca otras conceptualizaciones.

La exploración técnica ha permitido a algunos artistas sobrepasar la presión del mercado y de las ideologías. Han logrado decantar lenguajes estéticos en temáticas históricas, socio-naturales y políticas concretas: identidad, territorialidad, festividades, erotismo, participación política, violencia, seres naturales y mitológicos, personajes imaginarios, presencia femenina, afro-descendencia, etcétera. Esta mirada artística también pugna contra la homogenización de propuestas visuales, al integrar la intuición estética de los sujetos que logran ver más allá de los productos seriados de la industria cultural, al contribuir de manera creativa en la construcción de su propia memoria estética y colectiva. El proceso de decantación estética en el que varios jóvenes participan actualmente, desde una individuación que dialoga con sus formas de organización colectiva, es parte del legado que dejó el movimiento social de 2006 en quienes han podido asimilar la experiencia en ruptura y desplazarse hacia otros desafíos estéticos.

Quizá una manera de salvar las prácticas artísticas y los espacios asignados para su difusión y exhibición, es fortalecer estos espacios colectivos donde puedan afincarse las memorias y la comunidad que se manifiesta en los recuerdos de lo que resiste. Que en ellos se aliente una participación social activa y no aislada, que revalore la experiencia del trabajo artístico realizado en y por la comunidad. Las prácticas artísticas –desde sus propias contradicciones– pueden generar nuevos escenarios creativos e imaginativos que nos permitan transgredir paradigmas, convenciones e inercias socioculturales, para la construcción de nuevos horizontes de resistencia.



Alberto Cruz, *La Trinidad*, grabado en linóleo, 2016.



Javier Santos Smek, *Preludio de sombras*, impresión fotográfica, estencil y collage sobre mural, 2016.



Venancio Velasco, *Tecuan*, xilografía, 2016.



Daniela Ramírez, *Cortejo I*, relieve en MDF, 2017.



ALHIL, *De máz....*, xilografía, 2016.

Referencias

- ADORNO, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría Estética. Obra completa (7)*. Madrid: Akal, 2004.
- _____ (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones, entradas. Obra completa (10, volumen 2)*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2002). *Ensayos. Tomo I*. Madrid: Biblioteca de Filosofía, Editora Nacional.
- _____ (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Obras, Libro I, vol. 2*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- _____ (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, S. (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- ECHEVERRÍA, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. CDMX: Ediciones Era.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- _____ (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Capítulo 3

Murales, borraduras y restauraciones políticas. Un ensayo a partir de la historia de dos muros

*Rigoberto Reyes Sánchez
Abigail Dávalos Hernández*

Sobre la borradura

La borradura de murales ha sido una práctica sistemática desplegada por aparatos estatales autoritarios en la región latinoamericana. La disputa por los muros es una expresión de las disputas por el poder y, en ese sentido, una batalla ideológica constante entre los discursos oficiales y los proyectos políticos contrapuestos a ellos. En este sentido también expresa la manera en que determinados proyectos políticos triunfantes (autoritarios o no, de derecha o de izquierda) recurren a la dimensión estética como parte de su búsqueda por establecer determinados repertorios políticos, culturales y de identidad colectiva.

La producción de murales políticos elaborados en contraposición a los poderes dominantes, tiene que ver también con la construcción de territorialidades, es decir, con la creación de espacios, aunque sea mínimos, de negación y resistencia.

Claudia Páez-Sandoval retoma la noción de intervalo de Jacques Rancière y lo traslada al muralismo para entender los murales como espacios de tiempos definidos por un hacer alternativo que interrumpe el flujo de lo instituido: “El *intervalo* es una falla, fisura o grieta del espacio, donde no es posible la entrada de la dominación” (Páez, 2015, p. 67).

Así, si decidimos hacer una cartografía histórica de América Latina a través de la historia de los murales, encontraremos una imagen de Latinoamérica profundamente agrietada, cuyos muros desgastados muestran las marcas de los reiterados intentos del poder por cubrir, raspar o demoler la memoria de aquellos intervalos de emancipación plasmados en los muros. La borradura de murales ilustra en lo concreto la metáfora de Páez sobre la fisura insubordinada y los esfuerzos del poder dominante por resanarla.

Toda Latinoamérica está atravesada por marcas de borraduras de murales que operan como signos de la violencia política ejercida por regímenes autoritarios, o por parte de quienes se reconocen dentro de una determinada norma social cerrada e intolerante a otras subjetividades. Al realizar un mapeo general de murales borrados por contraponerse a un proyecto político y cultural dominante, encontramos algunos ejemplos recientes en los que se repite esta práctica.

Vale recordar, por ejemplo, los murales destruidos a principios del año 2015 en la ciudad de Lima, Perú. Cada noche, un grupo de trabajadores del estado acompañados por el serenazgo,¹ recubrió pacientemente la superficie de los muros con gruesas capas de pintura amarilla (el mismo color del Partido Solidaridad Nacional, fundado por Luis Castañeda, alcalde de Lima en el periodo 2015-2019) o roja. Se trató, desde luego, de una política de revancha contra la gestión anterior, sin embargo, su violencia superó con creces la frívola disputa política al mutilar violentamente el rostro de la ciudad en pocos días.

Otro caso reciente fue el perpetrado contra la comunidad gay chicana en Estados Unidos. El mural titulado *Por la vida*, pintado en la fachada de la Galería de la Raza (en San Francisco, California) por el artista Manuel Paul del *Maricón Collective*, que representaba un homenaje desde lo latino a la diversidad sexual, fue víctima de actos de odio y de pintas con spray, al menos dos veces en 2015, desde su inauguración en junio de ese año.

1 El serenazgo es en Perú el servicio municipal de vigilancia y seguridad pública.

Los ejemplos de borraduras se extienden por toda la geografía latinoamericana. Para efectos de este ensayo basta recordar, un caso histórica y políticamente significativo: el del mural-mosaico que se encontraba en la fachada principal de la catedral de San Salvador, en El Salvador, titulado *La armonía de mi pueblo*, realizado por el artista Fernando Llorca a finales de los años noventa del siglo XX, tras un largo periodo de conflicto armado interno. La catedral en sí misma es ya un espacio político, ya que fue ahí donde monseñor Romero celebraba sus homilías antes de ser asesinado y es ahí donde ahora se encuentran sus restos; además fue frecuente escenario de tomas, huelgas y mítines. El simbólico mural de esta iglesia fue destruido por autoridades eclesiásticas en 2011, bajo el endeble argumento de que se encontraba muy deteriorado.

La borradura, como política de Estado o de otros poderes, suele ser una arista aparentemente inofensiva que, sin embargo, es parte de toda una maquinaria de aniquilación del otro y su subjetividad. La profilaxis del espacio público puede ser la expresión, en el campo de la estética, de una política de desaparición forzada de personas concretas, como sucedió en Chile inmediatamente tras la instalación de la Dictadura Militar. Haciendo paráfrasis de una conocida frase de Heinrich Heine, se puede decir que “ahí donde se borran murales, tarde o temprano serán borradas personas”.

La borradura de las prácticas estéticas de la disidencia o de la insurgencia no es operada por una maquinaria ciega de un poder delirante o brutal, por el contrario, es una táctica ejecutada por un aparataje tan quirúrgico que detecta el papel discreto, pero subversivo, de las obras, y por eso enfila su artillería contra éstas.² Sin embargo, la borradura suele ser imperfecta, deja marcas tanto materiales como en el cuerpo social que en ocasiones transforma ese espacio en blanco en un lugar de memoria.

En este breve ensayo nos acercamos a dos casos distintos y distantes de borradura y recuperación de murales con claro contenido político, el primero chileno y el segundo mexicano. A través de estos dos casos concretos surgen las cuestiones ¿qué función tiene el mural y la borradura

2 Una contraparte interesante sería también reflexionar sobre por qué cada vez más ciudades apoyan al muralismo, volviéndolo parte de su política pública, aunque docilizando su mensaje e incluso su estética, para insertarlo en el campo del turismo. Quizá mucho más siniestra que la borradura es la apropiación y consecuente despojo del lenguaje y los códigos que en algún momento fueron subversivos.

del mismo en el campo de lo político? y ¿es posible recuperar el mural afectado, entendido no sólo como la suma de formas y colores plasmados en la superficie, sino como resultado estético-político de un determinado proceso social?

Rememoración, restauración y ruina: *El primer gol del pueblo chileno*

El golpe de Estado de 1973, en Chile marcó el inicio de un periodo siniestro y desconcertante de la historia reciente, en el que la gramática social que normaba la cotidianidad de la población chilena se vio abruptamente cancelada y sustituida por un nuevo orden. Un golpe militar, político y económico, pero también un golpe estético, como lo ha denominado Luis Hernán Errázuriz (2009), al referirse al proceso de cambio experimentado en aspectos de la vida cotidiana, producto del quiebre con el proyecto sociocultural de la Unidad Popular.

La Junta Militar encabezada por Augusto Pinochet practicó una política violenta que tuvo también una dimensión simbólica expresada en la imposición y la censura. Para Nelly Richard, la simbología del régimen militar “cuya siniestra operatoria de la ‘destrucción’ (de los cuerpos y las identidades; de los afectos y los vínculos comunitarios) se disfrazó de gloriosa épica de la ‘reconstrucción’ nacional” (Richard, 2014: en línea) llevada a cabo incluso en la intimidad de la vida cotidiana. La destrucción del legado estético-político de la Unidad Popular fue una prioridad para el nuevo régimen que desarrolló políticas de olvido como la re-denominación de espacios, las quemaduras de material subversivo y otras medidas de profilaxis social como la borrado de murales.

En noviembre de 1971, en el marco de la conmemoración del primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular, se inauguró el mural *El primer gol del pueblo chileno*, pintado conjuntamente por el reconocido artista surrealista Roberto Matta y miembros de la Brigada Ramona Parra (BRP).³ La obra fue pintada en uno de los muros de la piscina municipal de la población La Granja, una de las más pobres al sur de Santiago y de gran adhesión al proyecto político de la Unidad Popular. La colaboración

3 La BRP era el órgano artístico-militante del Partido Comunista a cargo de la propaganda política del partido, a partir de la elaboración de murales en el espacio público.

entre Matta y la BRP fue un hito que mediante lo que Ana Longoni (1999, p. 25) denomina un “efecto estetizante”, dotó de legitimidad artística al muralismo brigadista y acercó el arte de Matta a las causas populares. Una operación doble en nombre de un fin común: la contribución al proceso político.

En medio de la camaradería y del mutuo aprendizaje técnico y político, transcurrieron meses de trabajo durante el desarrollo del monumental mural de veinticuatro metros de largo por cinco de altura. La obra recurría al formato de la historieta para representar un partido de fútbol –un tema cercano al pueblo– como una contienda de clases disputada por actores sociales y políticos, en la que el pueblo tenía por fin una anotación: el triunfo electoral de la Unidad Popular. Algunas consignas acompañaban la peculiar pichanga,⁴ de barrio: “Ven, seremos uno”, “Crear para crear”, “Queremos cambiar la vida”. Se trataba de llamados que lanzaban los protagonistas del mural a los espectadores en la piscina.

Tras el golpe militar, este mural fue uno de los primeros en ser cubierto con una capa de pintura gris, en un gesto no sólo de censura sino de fusilamiento, como lo clasificó el brigadista Alejandro “Mono” González (Cordones Audiovisuales, 2011: en línea). Sin embargo, el recubrimiento fue imperfecto pues se hizo con pintura débil, carente de poder adhesivo a los pigmentos del mural, por eso a lo largo de los 17 años que duró la dictadura se le aplicaron al menos 14 capas más de pintura. Este obsesivo interés por mantener oculto el mural sólo se explica por el rencor y la necesidad de sepultar un pasado incómodo eliminando hasta el más mínimo rastro de su existencia.

Sin embargo, finalizada la dictadura militar, el mural permaneció oculto durante 30 años, incluso se creyó definitivamente perdido y acaso cayó en el olvido. Durante 30 años de políticas de amnesia nadie pudo celebrar *El primer gol del pueblo chileno*.

Mientras la pintura envejecía en el muro, se produjeron importantes cambios en el país, tras años de resistencia antidictatorial se dio un proceso de conciliación política que, en términos formales, puso fin a la dictadura, pero que permitió la permanencia de algunos de sus pilares y logros como la Constitución de 1980 y el modelo económico neoliberal. Además, se evadió el enjuiciamiento de responsables de crímenes contra la humanidad.

4 En el lenguaje popular chileno, la expresión hace referencia a un partido de fútbol callejero.

Fue en 2005, cuando se reabrió la historia del mural, pues en ese año, gracias a la iniciativa de algunos estudiantes de la Universidad de Chile, algunos vestigios del mural fueron descubiertos. Estos descubrimientos fueron el comienzo de un cuidadoso y especializado trabajo de recuperación y restauración que se puso en marcha, con bajas expectativas, como lo expresó en su momento el propio coordinador de la restauración, Francisco González Lineros. La decisión tomada por el equipo de expertos fue recuperar tanto como se pudiera del mural original sin realizar retoques; de esta manera, la obra expresaría una voz propia manteniendo los trazos originales, las marcas de la borradura y del paso del tiempo. Así, la obra original y el muro en sí mismo, como lugar significativo, conservarían en su textura maltratada una suerte de fuerza histórica aún capaz de interpelar al presente.

De este modo, mediante un trabajo prácticamente arqueológico, fueron escaradas las capas de pintura que fungieron como registros estratigráficos del paso del tiempo, hasta encontrar en el fondo la obra de Matta y la BRP que, después de tres años de trabajo, volvió a respirar.

Descarapelar, hurgar, rasgar, quebrar, limpiar, en fin, infringir heridas a la superficie, fueron actos de apertura hacia una vida que se mantenía latente a pesar del paso del tiempo, la costra viva de un momento histórico que vindica la dignidad de un barrio proletario.

Se trata de un triunfo contra las políticas de destrucción de la memoria, ejecutadas por el poder en el campo de la estética, que a la vez genera duras críticas sobre su función social en el presente, pues al mantenerse como una especie de ruina moderna puede convertirse en otra evocación de un pasado insalvable, de una derrota, un espacio para el lamento.

Una significación que contrastaría con la alegría vibrante de las figuras trazadas en el muro; sin embargo, el duelo también puede ser benéfico pues, como sostiene María Zambrano, la "...ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo" (Zambrano, citada en Latorre, 2010, p. 26).

En este sentido, el mural triunfa sobre el tiempo, se trata de una victoria precaria que, pese a todo, es significativa porque de cierto modo, a través de él, el pasado impugna al presente desde el sitio específico de su creación: la combativa comuna La Granja. Su materialidad desgastada es un signo de ruina, pero también de aguante, de resistencia que se mantiene en espera de un tiempo por-venir, pues para decirlo en términos de Zambrano, "...en las

ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada (...) que no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia” (Zambrano, 1951, p. 10).

Esta dimensión esperanzadora y política está presente en el mural en sí, pero se encuentra en franca tensión con lo que podríamos llamar el marco institucional, dentro del cual se levanta el mural, pues forma parte de las políticas de reconciliación de la post-dictadura, marcadas por una devastadora despolitización y museística de la memoria. La obra se encuentra dentro de un marco institucional (Espacio Matta) que lo desvincula del espacio público, además de que anula la referencia horizontal a la participación de la Ramona Parra en su elaboración, produciendo una despolitización del mural al valorarla más como un objeto de exhibición que como testimonio político significativo en el presente.

Cabría preguntarse si la ubicación del muro dentro de este espacio no es un gesto contrario al espíritu con el que se pintó el mural. En otros términos, habrá que poner en cuestión si el pasado que se recupera a través del mural encuentra su reflejo en la nueva realidad que lo contiene o si, por el contrario, se trata de una memoria tutelada que mutila sus significados. ¿Cuál es la memoria que trata de preservarse?, ¿qué implicaría una restauración política del mural?

Visiones mesiánicas y tácticas virales. Sobre la destrucción y los retornos del mural de Taniperla, Chiapas, México

Decía Walter Benjamin (Löwy, 2012, p. 96) que la tradición de los oprimidos nos enseña que ante la violencia de los vencedores, que se nos presenta como progreso, la tarea es generar una interrupción cargada de voluntad revolucionaria, un “estado de excepción utópico’... [que quiebre] ... aunque sea durante un momento, el cortejo triunfal de los poderosos...” (Löwy, 2012, p. 100). Esta interrupción no sólo detiene idealmente la desbocada marcha amnésica del progreso, sino que invoca a los muertos, los restaura a través de sus causas validadas en el presente. En estos momentos, de tiempo suspendido, los caídos retornan. En esta rememoración no sólo se recuerda el pasado “como lo que ya ha sido”, sino que éste de cierta forma se rehabilita o restaura en una realidad nueva que se reconoce ante él, tal forma de memoria es privilegio de los oprimidos.

Una perspectiva similar se puede encontrar en un corto y conocido ensayo de Ricardo Flores Magón (1910) titulado “El derecho de rebelión”, en él se describe una escena alegórica: un buitre viejo, que representa a la élite en el poder, observando desde las alturas la sombra temible de un gigante, que se levanta bajo sus garras, se trata de la insurrección corporeizada.

El buitre, sorprendido, hurga en su memoria para encontrar el motivo del levantamiento. Por su cabeza desfilan “ancianos, mujeres, niños, acribillados a balazos [...] pasan legiones de espectros, legiones de viudas, legiones de huérfanos, legiones de prisioneros y el pueblo entero pasa [...]” (Magón, 1910, p. 1), pero él es incapaz de encontrar en aquella procesión de espectros algún significado: el recado que cargan los caídos es ilegible para el opresor, es un mensaje cifrado. En cambio, esta larga marcha susurra su palabra a quien está dispuesto a la rebelión, se trata de un soplo de vida.

Magón sentencia: “La rebeldía es la vida: la sumisión es la muerte”. ¿Qué quiere decir? Que justo en el instante de rebelión, en ese momento disruptivo, los muertos encarnados en quienes se rebelan, poseen más impulso vital que aquellos que deambulan, languideciendo al margen. Finalmente, Ricardo Flores Magón se pregunta: “¿Hay rebeldes en un pueblo? La vida está asegurada” y con ella, afirma, también lo está el arte (Magón, 1910, p. 1).

El 10 de abril de 1998, el EZLN inauguró el Municipio Autónomo Rebelde Zapatista (MAREZ) Ricardo Flores Magón, ubicado en el municipio de Ocosingo,⁵ al este de Chiapas. En el estado aún pesaban la sombra de la masacre de Acteal perpetrada a finales de 1997 y la ola represiva que sobrevino tras ella. Sin embargo, el proyecto del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) buscaba continuar su marcha, llevando su lucha a una nueva fase: conseguir la formación de las autonomías municipales.

En el ejido de Taniperla perteneciente a la comunidad, tzotziles y voluntarios de diversas regiones, coordinados por el profesor Sergio Valdez Rubalcaba (véase Híjar, 2011, en línea) diseñaron y pintaron en

5 Es importante aclarar que los MAREZ son delimitaciones hechas por el EZLN, las cuales no están reconocidas en la división política oficial del estado mexicano. Por ello, los MAREZ ocupan territorios dentro de uno o varios municipios oficiales del estado de Chiapas.

el transcurso de 24 días, en la fachada de la *Sna yu'un ateletic yu'un comonaletic* (“Casa de los trabajos de las comunidades”). La obra fue inaugurada el 10 de abril, día en que también se conmemoraba el asesinato de Emiliano Zapata, ocurrido en 1919.

El colorido mural de formas sencillas ofrecía la imagen de un tiempo mesiánico, en el cual el día y la noche se encuentran ante el observador, alumbrando la vida de una comunidad floreciente en medio de un frondoso entorno natural poblado por una multitud de personas laboriosas que habitan sencillas casas. En el centro, las figuras de Ricardo Flores Magón y Emiliano Zapata se erguían como centinelas gigantes, rodeadas por decenas de mujeres y hombres zapatistas, quienes parecían brotar de entre las montañas, custodiando el horizonte. Se trataba de una visión del tiempo disruptivo en el cual la memoria murmura el porvenir, estaba lejos de ser una mera ilustración del presente o el pasado. El mural fue bautizado como *Vida y sueños de la Cañada Perla*, en alusión a la región (la Cañada Perla) en la que se ubica el ejido de Taniperla, el cual forma parte de la Comunidad Autónoma Ricardo Flores Magón, enclavada en el municipio de Ocosingo, Chiapas. Asimismo, se trata de un título significativo, pues pone en el centro a la localidad misma como una suerte de territorio viviente que además sueña.

¿Cuál es el tiempo del sueño? un momento atemporal intensamente vivido, en el cual sus habitantes pueden emerger desde tiempos y espacios muy diversos, racionalmente incompatibles. En este caso, el sueño que se figura en el campo de lo sensible a través del mural, es el del gigante mencionado por Flores Magón, el centinela de la insurrección que se yergue de entre los espectros. La cultura que generó esta producción estético-política se fue tejiendo justo en aquel momento: se trata de una visión revolucionaria que reinterpreta la propia memoria comunitaria, recuperando otras figuraciones, prácticas y saberes globales que han quedado lejos de la “milenaria tradición indígena que se ha mantenido por siglos”, como quieren interpretar ciertas perspectivas multiculturales postmodernas.

La madrugada del 11 de abril, tras finalizar el acto de fundación del MAREZ, un operativo militar compuesto por alrededor de mil hombres irrumpió en la comunidad, la ocuparon, realizaron detenciones y dañaron significativamente el mural con el fuego de la metralla (Irurzun, 2005, p. 11). Una imagen fotográfica captada en el momento del operativo ofrece

una mirada privilegiada, dotada de la fuerza de la urgencia, capta a un miembro del operativo lanzándose hacia el frente con su mano extendida, su objetivo es cubrir la cámara fotográfica para evitar la producción de la imagen misma. Se trató, en suma, de una acción militar con intenciones profilácticas, cuyo mensaje se dirigió tanto a las comunidades zapatistas como a las bases de apoyo internacional.

Para el poder represor no basta con destruir o dismantelar físicamente los espacios de insurgencia, disidencia o autonomía, ni detener o aniquilar a sus enemigos, sino también opera en el plano de lo visual, arrasando la producción estética y bloqueando la posibilidad de imágenes que pudieran tensar o fisurar lo que Judith Butler ha llamado los “marcos de guerra” generados unilateralmente durante los conflictos armados recientes (Butler, 2010, pp. 22-29).

Sin embargo, esta estrategia falló al desconocer que uno de los aciertos tácticos del EZLN desde sus orígenes, ha sido precisamente la generación de redes globales de *hacktivismo*, comunicación alternativa y coordinación de actividades a realizar en distintos lugares. Entre los detenidos durante aquél operativo hubo miembros de la comunidad internacional, quienes decidieron reproducir el mural en sus lugares de origen como una forma de expresar solidaridad y levantar una denuncia por lo ocurrido. Pronto, distintos sujetos, colectividades y organizaciones comenzaron también a copiar el mural en las paredes de sus localidades. Así, el mural apareció en lugares tan significativos como la histórica librería *Beatnik City Lights Bookstore* en San Francisco, California, o en una enorme tela de vela de barco de la Comisión General del Trabajo (CGT), sindicato anarquista español fundado en 1989. Además de la circulación viral que tuvo en Internet, se contabilizaron hasta 2005, alrededor de 40 reproducciones espejo del mural de Taniperla, en todo el mundo (ver Irurzun, 2005, p. 9).

Ante la acción violenta concreta y localizada del poder represivo hegemónico, la táctica de respuesta siguió la lógica contraria: la difusión del mural a través de soportes virtuales y físicos de los sueños plasmados en él. De este modo, se logró que la promesa zapatista se repitiera constantemente y que en cada ocasión cobrara una particular densidad significativa, ligada al entorno en el que la obra apareció y con el que dialoga o se confronta una y otra vez.

Finalmente, en 2005 el mural fue pintado de nuevo en el MAREZ Ricardo Flores Magón, pero esta vez en el ejido La Culebra,⁶ justo en el marco de las festividades por el séptimo aniversario de ese municipio autónomo. Sergio Valdez y un equipo de personas que incluyó a militantes de la CGT, le devolvieron al joven MAREZ, con la presencia del mural, una posibilidad de restauración y reparación.

Comentario de salida. Espectáculo, borradura y arrasamiento

Desde esta perspectiva, la sustancia política de la pintura mural se encuentra, por un lado, en la memoria viva de la histórica vinculación que ha tenido el muralismo, con proyectos sociales y políticos desde comienzos del siglo pasado. También está presente en la manera en que éste se produce, circula y vincula socialmente. Desde luego, dicha sustancia política toma fuerza cuando se encuentra expresada con sensibilidad estética y destreza formal. De tal suerte que la sustancia política del mural *Vida y sueños de la Cañada Perla* no radica simplemente en su temática o sus características formales, sino en su historia y en la manera en que fue realizado y reproducido.

Sin embargo, distintos poderes pueden simular estos elementos, perpetrando una suerte de borradura política del mural a través de la espectacularización. Y es que, tal vez como ha sostenido recientemente Georges Didi Huberman, nuestros tiempos no son oscuros sino demasiado brillantes. Los reflectores del espectáculo deslumbran y fulminan el modesto titilar de las luciérnagas (Didi Huberman, 2002).

Un ejemplo, es el macro-mural inaugurado en 2015 por Enrique Peña Nieto en Pachuca, Hidalgo. El magnífico derroche de color y técnica, aunado a una aparente relación dialógica con la comunidad y sus necesidades, recubre problemáticas económicas concretas y urgentes, además de operar como generador de una hegemonía desde arriba, es decir, un acuerdo entre dominantes y dominados que da legitimidad al poder en turno.

El poder opresor amparado bajo la rúbrica de la democracia, no puede mantenerse en pie sólo recurriendo a la dominación y a la represión, requiere actos de aparente consenso: esta obra pública, en Pachuca, funciona como parte de este tipo de políticas de contención y simulación.

6 Este MAREZ está compuesto por varias comunidades y ejidos, La Culebra es uno de ellos.

Es cierto que se trata de un fenómeno con larga historia, pues el muralismo ha tenido en no pocas ocasiones el encargo de producir y diseminar símbolos funcionales a proyectos políticos autoritarios; el propio Partido Revolucionario Institucional (PRI) es un ejemplo de esto, pues históricamente ha usado la cultura como uno de sus principales aparatos ideológicos estatales, para decirlo como Louis Althusser (2005, p. 117) Pero el caso del macromural es ilustrativo porque visibiliza una forma de borradura propia de nuestros tiempos. El poder característico de las dictaduras del siglo pasado no requería de consenso, le bastaba con una dominación autoritaria expresada en la censura sistemática. Las actuales formas de poder cínico conjugan el autoritarismo con la cooptación. En este nuevo marco político, la borradura por saturación se ha vuelto cada vez más recurrente en las urbes globales, en las que los festivales de pintura urbana son desarrollados como políticas públicas enfocadas a fomentar un turismo cultural y cosmopolita, basado en la simulación y apropiación de lenguajes emanados de vanguardias políticas y movimientos populares del pasado.

Un contraejemplo contemporáneo de mural de resistencia y borradura tradicional es el sencillo mural elaborado por estudiantes del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, en memoria de los 43 estudiantes desaparecidos en la ciudad de Iguala, Guerrero, en 2014. El mural fue rápidamente borrado por el poder local, una práctica autoritaria que fue acompañada de represión y hostigamiento contra los estudiantes organizados. La violencia comunica e inscribe su mensaje en las superficies que interviene, sin embargo, siempre es posible recuperar algo de lo que parecía definitivamente perdido. La estética comparte con la política la posibilidad de generar “visibilidades” y reordenar los cuerpos y las sensibilidades, por eso los intentos de destrucción y de restauración no sólo implican una pérdida o recuperación de determinada producción cultural, sino materializan batallas por proyectos políticos y por una memoria comprometida con un pasado que aún tiene el potencial de iluminar el presente.

Referencias

- ALTHUSSER, L. (2005). *La filosofía como arma de la revolución*. CDMX: Siglo XXI Editores.
- BUTLER, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. CDMX: Paidós.
- Cordones Audiovisuales [Cordones Audiovisuales]. (2011,12,16). El Mono y el Primer gol del pueblo chileno (Archivo de video 20:47 min.). Santiago de Chile. Universidad Arcis/Rulos Producciones. Disponible, consultado en noviembre del 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=YC2A4YtrKVU>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid. Abada Editores.
- ERRÁZURIZ, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético cultural. En *Latin American Research Review*, Volumen 44, (2), pp. 136-157. Recuperado de <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf>
- FLORES Magón, R. (1910). El derecho de rebelión. En *Regeneración. Semanal Revolucionario, Tomo 4, Volumen 2*, Recuperado de <http://archivomagón.net/wp-content/uploads/e4n2.pdf>
- HÍJAR, C. (2011). Pintar obedeciendo. Mural Comunitario Participativo". En *Discurso visual. Revista digital*, (18). Recuperado de <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb18/aportes/apohijar.htm>
- IRURZUN, P. (2005). *En el desierto de la soledad* (cuaderno de viaje: Chiapas). España: Autoeditado. Recuperado de <http://www.elmuralmagico.org/IMG/pdf/32406153-EN-EL-DESIERTO-DE-LA-SOLEIDAD-Cuaderno-de-viaje-Chiapas.pdf> (revisado en noviembre de 2015).
- LATORRE González-Moro, P. (210). La conservación del tiempo en la restauración: el proyecto estratigráfico. En *Arqueología aplicada al estudio e interpretación de edificios históricos. Últimas tendencias metodológicas* (pp.25-50). España: Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://es.calameo.com/read/000075335b34985f34eff>
- LONGONI, A. (1999). Brigadas Muralistas: La persistencia de una práctica de comunicación político-visual. En *Revista Crítica Cultural*, (19), pp. 22-27.

- LÖWY, M. (2012). Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”. CDMX-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PÁEZ-Sandoval, C. (2015). El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de ‘arte político’ en Chile. Colectivo Muralista La Garrapata, Unidades Muralistas Camilo Torres, Brigada Pedro Mariqueo. En *Revista Contenido. Arte, cultura y ciencias sociales*, (5). Recuperado de <http://www.revistacontenido.com/wp-content/uploads/2015/02/art%C3%ADculo-4-%C2%B7-Claudia-Paez-Sandoval.pdf>
- RICHARD, N. (2014). ¿A qué llamarle ‘memoria visual’ de la dictadura?. En *El Desconcierto*, 7 de enero de 2014. Recuperado de <http://eldesconcierto.cl/a-que-llamarle-memoria-visual-de-la-dictadura/>
- ZAMBRANO, M. (1951). Una metáfora de la esperanza: las ruinas. En *Lyceum, Volumen VII*, (26), pp. 9-10.

Capítulo 4

Los n(h)ombres de las masas

ERIC REYES-LAMOTHE

*Siendo el lenguaje un instrumento,
la escritura es la prolongación de un instrumento.
(Cohen, citado por Derrida).*

Este texto inicia como un acercamiento al tema de las masas, partiendo desde los orígenes de algunas palabras que se usan comúnmente para designarlas. Al observar los orígenes de estas palabras apareció en sus significados una serie de materiales que sugerían que las masas humanas son materia prima maleable.

Uno de los problemas más importantes con los que nos encontramos al hablar de los grupos grandes de gente es, precisamente, la forma de nombrarlos. El término que usemos para referirnos a ellos puede ser neutral o tener cargas espaciales, políticas, sociales o revolucionarias. Algunas designaciones son sólo para grupos de personas, otras son tanto para personas como para cosas. Al emplear, por ejemplo, la palabra multitud para referirse a los grupos de personas, se observa que también es un término político, fuertemente asociado con las teorías de Paolo Virno, como se exponen en su libro *Gramática de la multitud*.

Es preciso observar que ninguna de las palabras que conocemos y empleamos para nombrar a los grandes grupos de humanos, informa sobre el número exacto de sus integrantes, pues su conteo es extremadamente complejo. La generalidad de su denominación insiste en la anulación de toda individualidad, así como el deseo por percibir a la agrupación como una unidad, casi como si fuera una entidad viva. Hablar de la unidad de un grupo humano es ir a los orígenes de éste y, de hecho, las palabras para nombrarlos destacan la unión y la cohesión. Derrida considera que para muchos grupos humanos la única palabra que usan para designarse a sí mismos es la palabra hombre. De aquí que la gramatología, insiste Derrida, más que una ciencia del hombre tiene como principal problema el del nombre del hombre (Derrida, 2008). De esta forma, la palabra hombre es un buen pretexto para comenzar a hablar sobre los grupos humanos, pues hay en ésta una tendencia a encontrar la unidad en la multiplicidad.

Hombre de la tierra, hombre y tierra, hombre a la tierra

En su significado más amplio, hombre designa a todo el género humano, aunque de forma más específica el término se refiere a un ejemplar masculino del género humano. Hombre (del latín *homo*, *hominis*) deriva de *hominem*, el ser humano; es decir, no es una palabra sexuada, sino genérica. El hombre está también, por otro lado, muy ligado a la tierra, pues *homo* (hombre) y *humus* (tierra) provienen de la misma raíz grecolatina. Es así que el hombre es el animal que proviene del suelo, a diferencia de los dioses que provenían del cielo.

Es al excavar en la tierra que encontramos los restos, artefactos, tesoros y vestigios que dejaron los que habitaron el mundo antes que nosotros. Hay en la tierra un mundo en el que simbólicamente viven los antepasados del hombre.

De *humus* también proviene humilde. La tierra, un material humilde, es también el origen de lo humano. Es el comienzo, pero también el destino, pues, por ejemplo, para los romanos era costumbre enterrar a sus muertos, a diferencia de otras culturas en los que era normal quemarlos o dejar que fueran devorados. Algo similar sucede en la cultura azteca, en la que la Tierra es la madre nutricia, pero también reclama a los muertos. Como símbolo, la tierra se distingue del agua desde el momento en el que en el origen de las cosas el agua es una masa indiferenciada, mientras que

la tierra contiene el germen de las diferencias (Chevalier & Gheerbrant, 1991).

La tierra es similar a la arena, un símbolo de las masas que, según Canetti, hace referencia a lo infinito, a lo diminuto, a lo incontable y a lo inapreciable, es decir, a lo que no se puede abarcar con la mirada. De los símbolos de las masas de Canetti, ninguna es tan numerosa como la arena (Canetti, 2005).

La palabra griega *laos* es una de las más antiguas palabras para referirse a una multitud de gente y ha sido usada continuamente desde hace cerca de 3500 años. Evidentemente, es una palabra que no empleamos en nuestro idioma. Aunque es sinónimo de *demos*, la gente, el principal significado de *laos* aparece determinado por el contexto en el que se usa, sobre todo, a partir de los grupos de los cuales es diferenciado. Puede referirse a los hombres que constituían un ejército o a la gente reunida en un teatro. También *laos* son todos aquellos que eran llamados por un mismo nombre. Hay una semejanza en el término *λαός* (gente) y *λίθος* (piedra), como se menciona en la Ilíada. Canetti cita entre sus símbolos de las masas a los montones de piedra como una representación del esfuerzo de muchos, sobre todo en referencia a las edificaciones y monumentos antiguos.

Pan y oro

Aunque es imposible saber cuándo la palabra masa adquirió su carga de colectivo político, es evidente que los eventos de 1787-1789 le dieron este significado en Francia.

La palabra masa viene del latín *massa*, que significa masa de pan, pasta, pero también queso y lingote de oro. A su vez, *massa* deriva del griego *μάζα*, “**pan de cebada**”. **Los campos de trigo, similar a los de la cebada, son uno de los símbolos de las masas que analiza** Canetti en función de su similitud con las aglomeraciones humanas. Moviéndose al viento, los granos bailan todos a un mismo ritmo. El pan contiene a esta multitud de granos y las aglomera dándoles una forma unitaria.

Fue en octubre de 1789, cuando en París sucedió el llamado “gran motín del pan”, en el cual una masa de cerca de diez mil mujeres realizó una marcha hacia Versalles con la consigna popular “¿Cuándo tendremos pan?”.

La dificultad con el uso de la palabra masa en el siglo XX se origina por el hecho de que inicialmente indicaba (y que todavía indica) solidez, pero también significa algo maleable y la acumulación de un gran número de personas o cosas (Williams, 2013). Se amasa una fortuna (de oro) al igual que se amasa un pan o la tierra para hacer adobe y ladrillos. Cuando se amasa la harina, el yeso o la tierra, se forma una unidad compuesta de varios elementos. Una masa es un todo, conlleva la posibilidad de mirarla en su totalidad, como la que Canetti llama masa cerrada, que entra en un espacio arquitectónico y se adapta a la forma de éste. Se perciben los límites que tiene la *masa cerrada* –y su forma–, que es la del contenedor espacial. En el caso de un teatro, este edificio ha sido construido con la finalidad exclusiva de contener una masa y, aunque se le mire vacío, no va a dejar de recordar a la misma, que es la razón de su existencia (Canetti, 2005). Aquí la ductilidad de la masa es evidente al adoptar la forma de un espacio que la contiene, como cuando un líquido toma la forma de un vaso. El término masa implica pues una connotación plástica de los grupos de gente, al tener la posibilidad de ser modelados como cualquier otro material dúctil. No se refiere esto a la posibilidad de modelar el cuerpo a través, por ejemplo, del deporte, sino de que las masas humanas pueden tomar formas y que son maleables. Ya desde los orígenes de las palabras mismas, se encuentra implícita esta posibilidad. La ambigüedad entre la maleabilidad y la solidez que presenta la masa, se hace evidente al tener la doble posibilidad de ser un duro instrumento de protesta o, por otro lado, un elemento totalmente manipulable al servicio del poder político.

Sonidos, movimiento y cambio

Respecto de los grupos de cuerpos en la antigua Atenas, dice Richard Sennet:

Atenas agrupaba los cuerpos en dos clases de espacios, cada uno de los cuales proporcionaba a la multitud una experiencia distintiva del lenguaje hablado. En el ágora tenían muchas actividades al mismo tiempo, y la gente iba de un lado a otro y se agrupaban en corrillos para hablar de distintas cosas a la vez. Por regla general ninguna voz dominaba el conjunto. En los teatros de la antigua ciudad, la gente se sentaba en silencio y escuchaba a una voz continuamente (Sennet, 1994).

Hay aquí una evidencia del uso de la palabra en las masas de la antigua Grecia. La voz confusa, caótica del ágora –es decir, del espacio público– se contrapone con el silencio de las masas en los teatros.

En la protesta, (del latín *prōtestārī*, afirmar con ímpetu un sentimiento, una actitud, una opinión) hay una cualidad expresiva ligada a la vehemencia, a la pasión. Se muestra la oposición o la inconformidad por algo que se considera inadecuado. La protesta desordena para volver a ordenar. En su manifiesto, el movimiento #YoSoy132 declaraba: “Creemos que la protesta pertenece al pasado, pero también creemos que la protesta contra el orden es el fundamento del orden nuevo” (Redacción, 2012). En la actualidad, son las protestas la forma más común de visualización de masas en las ciudades, adoptando todo tipo de mecanismos para llamar la atención, una situación de la que hablaré más adelante. La protesta es una manifestación en un sentido negativo, pues se protesta contra algo. En cambio, la manifestación no siempre es contraria a alguna situación, sino puede haber manifestaciones a favor de algo. La palabra manifestación se refiere a una concentración masiva de gente para hacer visible una demanda, contiene en sí el acto mismo de protestar. El verbo manifestar viene de la misma familia etimológica de la palabra mano. Es una referencia a la mano como arma para mostrarnos ante el mundo. Hay en el acto de manifestarse algo gestual. La mano tiene la capacidad de expresar una manifestación corporal del estado interior del ser humano, cuando no se puede expresar a través del gesto sonoro (Cirlot, 1985). La mano, como símbolo, expresa actividad, dominio y poder: “Lo manifestado es lo que puede ser cogido por la mano” (Chevalier & Gheerbrant, 1991). El puño es el arma primordial del ser humano, no por nada muchos escudos sindicales contienen representaciones de puños, como el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME).

La palabra turba viene del siglo XV, y es un préstamo del latín *turba*, que significa muchedumbre de hombres. Es quizás en siglos posteriores que el término se usó más bien para designar de forma despectiva a una masa de gente con un comportamiento caótico. El término apunta hacia las posibilidades destructivas de las masas. Hay que notar que el verbo *turbar* (del latín *turbo*) se utiliza también para nombrar una alteración del curso normal de las cosas o del ánimo de una persona. Hay entonces una vinculación entre la aparición de una masa y el cambio al que ésta potencialmente apunta, lo cual lleva a considerar a las masas como

perturbadoras. Es así como se entiende la fuerza que tiene una protesta para poder cambiar una sociedad desordenándola primero.

De manera similar, la palabra tumulto se refiere al desorden de cosas y de los grupos de gente. Existe en la definición de tumulto un testimonio del ruido de la agitación desordenada, del sonido de las masas, y aunque el término no es necesariamente despectivo, indica una revuelta. Hay en el tumulto desobediencia. Esto es similar a la inquietud que suele reinar en el corazón de la masa cuando ésta se forma a partir de injusticias sociales, como la que Canetti denomina como “masa de inversión” que sucede cuando –en una sociedad estratificada– el grupo que se encuentra en los niveles bajos se vuelve contra los que están arriba. Es notorio que el tiempo para que se forme una masa de inversión es largo. Son masas de formación lenta, pero tienen una existencia fugaz.

La unidad de lo múltiple

La palabra muchedumbre tiene un significado políticamente neutral, en comparación con las palabras masa y gente, que tienen connotaciones revolucionarias. Muchedumbre viene del latín multitud, un término que, al igual que la palabra multitud, es ambiguo para referirse a los componentes de la masa, pues no aclara si ésta se compone de personas o de objetos. Multitud viene del francés antiguo, que a su vez viene del latín *multitudo* (muchedumbre), una derivación de la raíz latina *multus*, que significa mucho en cantidad. El significado de la palabra multitud ha tenido una tendencia histórica para referirse a la gente. Desde sus orígenes se ha usado más para referirse a la cantidad que a la cualidad de sus componentes (Stanford Humanities Laboratory, 2005).

El término fue rescatado recientemente por Paolo Virno en la *Gramática de la multitud*, donde sugiere que su uso es crucial para poder analizar la esfera pública contemporánea. Para Virno, la inteligencia abstracta y los signos inmateriales se han convertido en la principal fuerza productiva en la economía *Postfordista* en la que vivimos y están afectando profundamente las estructuras contemporáneas y la mentalidad. Virno prefiere el concepto de multitud, opuesto al término *pueblo*. Según él, estos dos conceptos se forjaron en los fuegos de intensas disputas, llevadas a cabo en la definición de las categorías político-sociales de la era moderna. Prevaleció la noción del pueblo, el término multitud se quedó entonces con la peor parte,

describiendo las formas de vida asociativa y del espíritu público de los recién constituidos estados: uno no hablaba ya de multitud sino de pueblo. Las dos polaridades, pueblo y multitud, tienen por padres putativos a Spinoza y Hobbes. La multitud, para Spinoza, es una manifestación de asuntos comunes –políticos– que no converge en la unidad. Es precisamente esta pluralidad de la multitud lo que detesta Hobbes, pues él la mira como un peligro para el control político del Estado (Virno, 2004). A Hobbes seguramente le aterraba la imposibilidad de controlar algo que no tuviera una forma definida.

Hardt y Negri separan conceptualmente al término multitudes de otras nociones como el pueblo, las masas, y la clase trabajadora. La diferencia entre la multitud y la clase trabajadora, es que la primera es un concepto abierto e inclusivo, compuesto potencialmente por todas las formas de producción social (Hardt y Negri, 2014).

SITIO

La palabra pueblo tiene también una carga local, es decir, nos habla de un lugar definido, pues se refiere a un conjunto de personas de una región o un país, incluso se refiere a una localidad con pocos habitantes. Gente es una pluralidad de personas, y de ahí deriva la palabra gentío, que es una afluencia de personas en un lugar. Ambos términos –pueblo y gente– tienen entonces un vínculo con el espacio. El pueblo, como grupo de gente, determina al lugar y le da nombre a éste.

Para Ortega y Gasset, gente es también una forma de designar al individuo abstracto, todos y nadie: “El individuo vaciado de su única e inconfundible individualidad, el cualquiera, el individuo desindividualizado; en suma, *un casi individuo*” (Ortega y Gasset, 2006). Gran parte de nuestras actividades diarias está compuesta de acciones que no hacemos por gusto, sino porque las hace la gente. Dichas actividades, que para Ortega y Gasset son ciertamente negativas por ser indeterminadas y hasta irresponsables, contienen un potencial importante que es lo impersonal y, a su vez, es lo social. Cuando actuamos no por cuenta propia, sino por ese sujeto imposible de atrapar, llamado la gente, la colectividad, la sociedad, estamos socializando.

De una forma similar, el montón, que deriva de la palabra monte, hace referencia a un sitio, por medio de la comparación con la forma de los mon-

tes, a lo que está acomodado uno sobre otro de forma confusa. La palabra montón es ampliamente usada en México, sobre todo de forma abusiva cuando se “echa montón” para aprovecharse o burlarse de alguien, o para designar a una persona o cosa que forma parte de un grupo de lo mismo, como cuando se dice que alguien “es del montón”. En esta última designación se percibe una desindividualización, igual a la que Ortega y Gasset encuentra en la gente, que es cuando el individuo se funde en la masa.

El término *masacre* se emplea para referirse a la matanza innecesaria de un gran número de personas o animales generalmente indefensas. El pronombre viene del francés *massacre*, que a su vez podría estar relacionado con el latín *mācellum*, el cual se refiere a los antiguos mercados romanos, especialmente a los mercados de carne. En latín *mācello* significa matar animales. La matanza colectiva a la que se refiere la *masacre* incluye ya en el mismo término a la palabra *masa*, aun cuando *masacre* y *masa* no tengan derivaciones gramaticales que directamente se hayan ubicado.

Concurrencia viene del latín *concurro*, “correr con otro”, y es de la misma familia etimológica de *correr* (en latín *curro*). Un lugar concurrido es aquel que es frecuentado por muchas personas. Es muy semejante a la palabra *concurso*, del latín *concursum*, “afluencia hacia el mismo punto”. Observamos entonces que ambos términos —*concurrencia* y *concurso*— contienen nociones de rapidez, y hacen referencia a la movilidad continua de las masas. De igual forma, se habla de un hormigueo para referirse al movimiento rápido y caótico de personas, como si las personas fueran hormigas y las hormigas gentes, pues a los grupos de hormigas se les llama ejércitos o colonias.

La idea de la movilidad de las masas en la ciudad está muy ligada a la de la movilidad de la sangre en el interior del cuerpo humano. A lo largo de la historia de occidente, se han construido las ciudades de acuerdo a cómo en cada momento histórico se percibe el cuerpo. Es así que, en 1628, cuando William Harvey descubrió que el corazón bombea sangre a través de las arterias y la recibe de nuevo por las venas, se inauguró una nueva concepción del cuerpo humano y por lo tanto del cuerpo social y político. El individuo moderno es un humano móvil. Aparecen entonces obras inspiradas en esta circulación, como *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, en la que se habla de que la circulación de bienes y dinero era más provechosa que la posesión fija y estable, así como es provechoso en

nuestro cuerpo la libre circulación de la sangre en vez de su estancamiento que generaría una enfermedad.

La movilidad de las masas humanas nos permite observarlas como un líquido que recorre las ciudades, que tiene un flujo, ramificaciones y que en algunos puntos sufre obstrucciones. Canetti tiene muy en claro esta capacidad fluvial de las masas, cuando menciona que el carácter de las manifestaciones en las grandes ciudades es semejante al de un río que, asimismo, es un aspecto extremadamente visual: “Podría decirse que [la masa] tiene una piel que quiere lucirse. Todas las formaciones de carácter fluvial –como procesiones y manifestaciones– muestran en lo posible la mayor parte de su superficie: se estiran lo que más pueden, se brindan al mayor número de espectadores posibles. Quieren ser admiradas o temidas” (Canetti, 2005). Hay en esta descripción del río como símbolo de la masa una vocación extremadamente visual, pues busca llamar la atención, al tiempo que rompe con los tiempos de la cotidianidad ciudadana. Es importante, tanto para la masa como para el río, la dirección y el movimiento.

Una aglomeración es una reunión o amontonamiento de cosas o personas en un lugar. Viene del latín *agglomerâre*, derivada a su vez de *glomus*, que significa ovillo o masa esférica. Aglomerar implica dar forma a algo que no la tiene, y esa forma es clara: es esférica, es decir, una bola. “Hacerse un ovillo” significa acurrucarse formando una forma redondeada a causa del frío, del dolor, del miedo, etcétera. Un ovillo es también un montón confuso de cosas, a algo enredado, como los hilos cuando se hacen un lío. El trabajo con las manos para darle forma esférica a un material maleable nos remite una vez más al barro y se vincula directamente con la bola.

En México, una bola se refiere tanto a un número considerable de cosas como a una reunión bulliciosa de gente en desorden. “Ir en bola”, significa ir en grupo, pero sobre todo en “montón”, esto es, con cierto carácter desordenado. El término bola se usó para designar a la masa revolucionaria de 1910, especialmente a los habitantes de comunidades pequeñas que preferían irse con ésta antes que quedar inmunes a los ataques de las movilizaciones revolucionarias; al menos en la bola ellos estarían en grupo, protegidos y con alimento. A quienes se refiere Mariano Azuela como *Los de abajo* no son otros más que la bola, la gente de los estratos sociales más bajos que se rebelan contra los opresores. La bola de la Revolución estaba conformada por los estratos sociales más pobres e incluía mujeres.

Siguieron a los revolucionarios –muchos de ellos sin saber bien por qué– y ayudaron a mantener la vida cotidiana en el campo de batalla.

Aunque el término fue ampliamente usado durante la Revolución Mexicana, apareció desde el siglo XIX para referirse al caos que llegaba junto con las tropas bélicas: robo, incendios y depredación. En este caso, la bola no solamente es un grupo de gente, sino las acciones que lo rodean y que van dejando atrás, como sus rastros.

Otro montón de gente en México son los acarreados, un grupo que asiste a un mitin político a cambio de recibir una pequeña compensación, o por presión. El Partido Revolucionario Institucional los ha usado como parte de un simulacro de democracia desde hace décadas, y se ha convertido en la actualidad en una práctica común ejercida no sólo por los partidos políticos, sino por cualquier institución ligada al poder del Estado. Los acarreados fungen como espectadores comprados por el poder para participar en una puesta en escena.

Referencias

- ÁLVAREZ, J. (2008, 4, 22). *Etimología de hombre*. Recuperado de <https://www.delcastellano.com/etimologia-hombre/>
- CANETTI, E. (2005). *Masa y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DE GRACIA, R. A. (2008, 1, 22). *El concepto hombre en la lengua española*. Recuperado de <http://www.fundeu.es/noticia/el-concepto-hombre-en-la-lengua-espanola-4184/>
- DERRIDA, J. (2008). *De la gramatología*. CDMX: Siglo XXI. dictionary.com. *Massacre*. Recuperado de <http://www.dictionary.com/browse/massacre>.
- Fundación Carlos Slim (2017). *Ahí viene la bola, la bola revolucionaria*. Recuperado de <http://www.wikimexico.com/articulo/la-bola-revolucionaria>.
- HARDT, Michael & Negri, Antonio. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Press, 2004.

- MERRIAM-Webster (2017). *Macellum*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/macellum>.
- ORTEGA y Gasset, J. (2006). *El hombre y la gente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Redacción (2012, 4, 28). proceso.com.mx. En *Difunden Manifiesto del movimiento #YoSoy132*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/309009>
- Stanford Humanities Laboratory (2016). *Crowds*. Recuperado de <http://press-media.stanford.edu/crowds/withflash.html>.
- SENNET, R. (1994). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- VIRNO, Paolo (2004). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Bolivia: Malatesta.
- VV.AA. *Diccionario*. Apple, 2011.
- WILLIAMS, Raymond (1976). *Keywords, a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University.

Segunda Parte

La práctica artística como un acto de resistencia

Capítulo 5

Gentes del umbral. Acciones simbólicas de resistencia social de los empleados del extinto Hospital San Juan de Dios de Bogotá

Luisa Fernanda Vela Castillo

Un domingo del año 2012, asistí a una visita guiada sobre el valor patrimonial del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa de Bogotá. El lugar se me presentó como un abuelo triste y poderoso lleno de misterio y solemnidad que no paraba de contarme historias.

Paralelo a ello, era curioso escuchar cómo un grupo de enfermeras que habían laborado en el Hospital San Juan de Dios de la Hortúa y trabajaran para el proyecto de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., hablaran en tiempo presente de su esplendor, recorriendo su propia ruina -diciendo: “siga, esta es su casa”-.

Lo que nunca esperé fue enterarme que ese lugar estaba habitado por personas que trabajaron en ese hospital cuando aún funcionaba, se lo tomaron como una forma de presionar el pago de los salarios atrasados, ante el cierre inesperado del hospital. Fue ese día que inició mi firme intención de investigar qué pasó con un hospital de 11 manzanas y 24 edificios fundado en 1523.



Edificio Administrativo del Antiguo Nosocomio de Cundinamarca, ahora Hospital San Juan de Dios de Bogotá (Archivo fotográfico de Patrimonio de Bogotá, D. C. 2).

Cuando inició esta investigación, fue difícil entrar en contacto con los habitantes del hospital. El primer acercamiento que tuve fue con el grupo de enfermeras que realizaban las visitas guiadas lideradas por un arquitecto que tenía amplia información sobre el carácter monumental, inerte y momificado del Hospital San Juan.

En las conversaciones que tuve con el arquitecto, me contó de manera apasionada y sesgada -a mi modo de ver-, una fantásica historia sobre los tesoros patrimoniales del hospital; algunos desaparecidos, saqueados y otros se conservaban bajo precarias condiciones.

Cuando le pregunté por los empleados que aún habitaban el Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, se limitó a decirme que de ese tema ya se habían realizado varias investigaciones y que, en realidad, sólo eran invasores de las instalaciones del hospital, a costa del daño de la suntuosidad patrimonial del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa.

Aun así, insistí, era lo único que me interesaba sobre la ruina de lo que alguna vez fue el hospital de cuarto nivel más importante de Colombia.

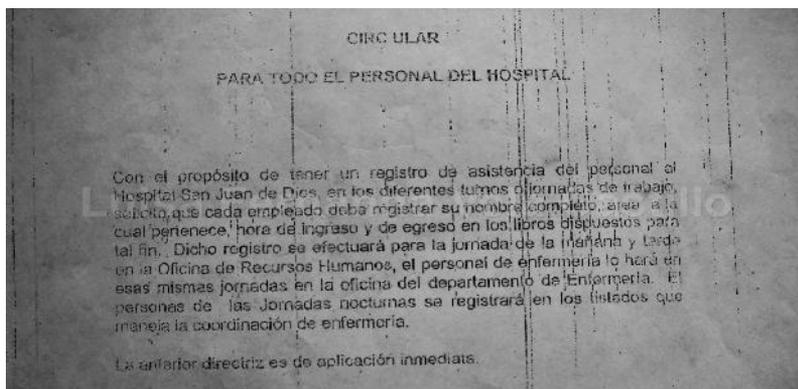


Fotografía actual del edificio administrativo del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, 2015 (Archivo fotográfico de Luisa Fernanda Vela Castillo).

El contexto jurídico

El 29 de septiembre del año 2001, la Superintendencia Nacional de Salud, por medio de la resolución 1933, ordenó la intervención de la Fundación San Juan de Dios¹ y la clausura de su establecimiento hospitalario. Los empleados del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa no recibían salarios desde el año 1999, y cuando ocurrió dicha clausura, no fueron liquidados ni oficialmente despedidos.

Este acontecimiento originó que algunos de los empleados del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa se tomaran las instalaciones de la institución, donde siguieron cumpliendo sus jornadas laborales y firmando sus turnos. Dichas acciones fueron inducidas por una circular emitida por el director del hospital, Odilio Méndez, en la cual advertía que, para conservar los derechos como trabajadores, era necesario seguir asistiendo al hospital y cumplir con la jornada laboral establecida, ya que aún nadie había sido despedido. Desde el año 2001, algunos de los trabajadores decidieron quedarse a vivir allí con sus familias, al principio llegaron a ser más de 200 personas.



Circular emitida a los empleados donde se les notifica la obligación de seguir asistiendo al Hospital ya que no habían sido despedidos de manera oficial.

1 En 1979, se le dio personería jurídica al Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, creando la Fundación San Juan de Dios que, desde entonces, estuvo a cargo de la administración del Hospital.

Es así como nace esta lucha laboral pasiva única en el mundo. Cerca de 2500 empleados fueron arrojados a su suerte en un limbo jurídico, donde permanecen errantes en eternas redacciones de derechos de petición, oficios, tutelas, visitas a juzgados, a la Honorable Corte, la Contraloría, Procuraduría, a personerías, entre plantones, marchas y la eterna zozobra, habitando una ruina húmeda, fría y sin luz. Varios ya fallecieron, otros sencillamente optaron por la resignación y asumen irrevocablemente esta usurpación estatal.



Sala de espera del Pabellón de Salud Mental, ahora espacio donde habita Edelmira Arias Carranza, habitante y empleada de servicios generales del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, 2015 (Archivo Fotográfico de Luisa Fernanda Vela).

Transcurridos 15 años y bajo la permanente amenaza de desalojo, aún lo habitan 50 personas aproximadamente, doce de ellos son empleados del hospital, auxiliares de enfermería, esterilización, mantenimiento y servicios generales. Cabe anotar que los altos cargos del Hospital de San Juan de Dios sí fueron liquidados antes del año 2001.

Desarrollo del proyecto de investigación “Gentes del umbral”

Lo relacional convierte el arte en un medio de comunicación y no de contemplación, donde el objeto de estudio nace de las relaciones sociales, y el contexto de donde emergen. El arte, ante todo, se convierte en una práctica social, donde hablamos de sujetos y los objetos se convierten en medios, en evidencias para develar cómo son esos sujetos.

La intención esencial para desarrollar la investigación fue entablar relaciones con los habitantes, trascendiendo la poética que puede evocar la ruina del hospital, por eso hablo de una relación que se teje por medio de mi sensibilidad y mi cuerpo en el ejercicio del performance, como medios de conocimiento y relación con los habitantes, el espacio de la ruina y las historias de los empleados que no pertenecen al discurso oficial de la historia del Hospital San Juan de Dios.



Marcha de las antorchas, realizada por empleados y habitantes del Hospital, y estudiantes interesados en la problemática del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, 13 de mayo de 2014 (Archivo Fotográfico de Luisa Fernanda Vela).

El proyecto de investigación “Gentes del umbral” es un espacio de reflexión propuesto por unas manifestaciones y construcciones sociales que desbordan en el campo de la performance social, evidenciado en una sistematización de relatos y acciones, basadas en la necesidad de preservar vivo al hospital, donde se filtran concepciones patrimoniales intangibles.

La investigación también se construyó con la consulta de documentos legales, como marco teórico de la investigación, porque son evidencias de cómo una serie de manifestaciones sociales y marginales de los empleados que abogan por sus derechos laborales, son enterradas por prácticas jurídicas al servicio del poder.



Luisa Fernanda Vela, *Autorretrato, Mordaza estatal*, 2015.

El proceso de investigación se realizó entablado relaciones cercanas con algunos habitantes y con la ruina; involucrándome y replicando acciones realizadas por las enfermeras desde el año 2001 hasta el año 2005. La manera como empecé a indagar sobre estas acciones fue por medio de conversaciones con los empleados en sus espacios cotidianos dentro del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa. La ejecución de estas acciones otorga nuevos significados en tiempo presente a las acciones simbólicas de resistencia, reconstruyendo de manera colectiva una versión de la historia amordazada y decadente del hospital, en la voz de los empleados, de los principales testigos y de sus habitantes.



Arriba. Imagen de la enfermera Gloria Elva Guerrero (tomada del documenta “*En estado de Coma*”, 2003). Abajo. Performance barriendo el corredor principal del corredor, 2015 (Archivo fotográfico de Camilo Grimaldos).

La serie de acciones performativas que realicé dentro de la ruina del Hospital son, ante todo, un diálogo con el espacio y la historia de resistencia, y las fui construyendo escuchando, observando muy cerca y participando de las acciones y manifestaciones propias de la lucha, de la recopilación de historias en voz de los habitantes, sobre todo, de las enfermeras que realizaban la limpieza del edificio principal cuando el hospital quedó clausurado.²

Los performance se realizaron nutridos en las tardes de café, de avena con hierbabuena, en esas conversaciones llenas de risa, de historias secretas, tristeza y política, con Edelmira Arias Carranza, empleada y habitante del Hospital San Juan de Dios de la Hortúa, viendo cómo se nos iba otro día en su jardín, encendiendo las velas, preparando comida, en el silencio y la inmensidad del San Juan, se sustenta en la ruta que trazan los documentos legales de este proceso, como esa voz del Estado contradictoria, indolente y poderosa.



Esta también es mi casa, performance 2015 (Archivo fotográfico de Camilo Grimaldos).³

2 Cuando se clausuró el hospital, las enfermeras llegaban uniformadas al hospital abandonado y mantenían limpio e inventariado el edificio principal de nueve pisos.

3 Performance: *Esta también es mi casa*. Fotografía: Camilo Grimaldos, 2015. Una de las actividades que realizaban las enfermeras de 2001 a 2005, cuando asistían uniformadas a cumplir con sus turnos laborales, era tejer alrededor de una bebida caliente que compartían entre compañeros de trabajo para matar el tiempo.

También se sustenta en la ruta que dibujan los documentales *En estado de coma* del año 2004, *La Hortua* del año 2010 y conversaciones con los habitantes sobre Gloria Elba Guerrero, una enfermera en jefe que murió de cáncer en el 2011, como varias mujeres involucradas en este conflicto. Sus compañeros y el documental, describen a Gloria como una empleada convencida de la lucha y conocedora a fondo del conflicto legal y laboral del hospital. En este caso, el performance tiene un carácter documental, ya que, mediante la réplica en tiempo presente de dichas acciones, se configura un ritual, se narra y se trae al presente la historia de resistencia de los empleados del Hospital San Juan de Dios de Bogotá.

Esta historia es epicentro de otra refinada técnica de asesinato, mediante la indiferencia, el Estado desterró a sus curanderas. Y es en este epicentro donde mi cuerpo se convierte en un documento vivo, en una poética de la resistencia, en la remembranza de las acciones que mantuvieron viva la esperanza. Mis acciones son un rito por la vida de los otros.

Referencias

- ALEXANDER, J. (2005). Pragmatica cultural: un nuevo modelo de performance social. En *Revista Colombiana de Sociología*, Traducido por Franz Guzmán, del Ingles, Universidad de Yale, (24). p 9-67.
- BARBERO, J. (2010). Mutaciones culturales y estéticas de la política. En *Revista de Estudios Sociales*, (35), pp. 15-25.
- BORRIAUD, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- DIÉGUEZ, LL. (2018). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires.
- García Del Muro, J. (2014). Situacionismo. Mayo del 68. Nouveaux Philosophes. Postmodernidad. En *Historia de la Filosofía* (t. 397). Recuperado de: http://mercaba.org/Filosofia/PostM/situacionismo_mayo_del_68.htm
- Laura M. Díaz V. (2016, 05, 13). *A la Deriva*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pItpIUMvSi4>.
- Marlene Gok [Marlene gok]. (2013, 10, 23). *En estado de coma*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=vYuED-d1aRQI>

SÁNCHEZ, J. (2007). *A Practicas de lo Real en la escena contemporánea*.
Madrid: Ed. VisorLibros.

Capítulo 6

Protesta y resistencia: análisis de algunas obras de Miguel Ángel Rojas y Elías Adasme

Antonio Sustaita¹

Carne y política: el *text/ile*

Es en la *Historia de la sexualidad* donde Foucault (1989) plantea un análisis del poder político que, opuesto al tradicional –cuyas características serían la asimetría, la verticalidad y el sentido descendente– es tomado como una práctica en estructura de red que se desarrolla en diversas direcciones y múltiples sentidos. Por pequeña e insignificante que pareciera, cada acción sirve a la conformación de grandes estrategias de poder. De este modo, se puede ser sujeto-partícipe del poder en un doble sentido: por un lado, como sujeto de la acción, en calidad de actor y, por el otro, sujeto en el sentido de hallarse sujeto, aprisionado. Ser sujeto y estar sujeto. Tener un cuerpo, ser

1 Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular, investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Publicaciones *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal* (2014) y *Esculturas de escombros. Imágenes y palabras rotas en la cultura contemporánea* (2014).

un cuerpo, sitúa al sujeto en la red de poder, en su construcción. Podemos entender que los artistas que aquí serán analizados han buscado, con sus obras, participar en el tejido (es decir, en el texto), en la construcción del discurso no oficial ni institucional de un cuerpo, el suyo, situado en regímenes de un control excesivo.

Con el fin de entender la práctica artística situada en el cuerpo, me parece necesario traer a colación el término “e”. Debe quedar la clara la diferencia entre textil y “text/ile”, y su relación con el texto y el cuerpo. Aquél hace referencia al tejido de fibras que puede servir como vestido, cuyo fin es cubrir el cuerpo, mientras que el “text/ile”,² término acuñado por Jane Blocker con fundamento en la obra de Roland Barthes, es una metáfora referente al texto como tejido, que nos permite pensar el vestido, lo que cubre al cuerpo, como texto. Frente a la envoltura del vestido, el discurso como envoltura corporal –como su determinación–, la auto-escritura “text/ile” implicaría la participación del individuo, en nuestro caso el artista, en la reconstrucción de un cuerpo (su cuerpo) donde lo discursivo y lo real son mezclados por el poder. Encontramos la práctica “text/ile”, como acto de afirmación individual, en *Persecución infinita* de Louise Bourgeois (2000), obra en la que parte del cuerpo de una mujer asoma de un bulto esférico de tela azul. Buscando escapar, desgarrar y remienda el tejido provocando un efecto similar en su cuerpo. El remiendo con aguja e hilo tendría una connotación de escritura, de modo que, al estar rehaciendo el discurso sobre su cuerpo, la mujer estaría por fin participando en su construcción discursivo/corporal. En *Locura total* de Günter Brus (1968), la analogía de tejido y discurso se mantiene, pues lo que buscaría al abrir la tela de la camisa y después la piel, es desgarrar el discurso que lo encubre. En *El libro de cabecera* (Greenaway, 1996) en la escena donde *Nagiko*, al atravesar el vapor contra el espejo en busca de su propio cuerpo, el vapor mismo detentaría el simbolismo del discurso

2 “Involucrarse con esa labor es estar seducido por los huecos en el text/ile de las descripciones escritas, por los destellos de piel, límites provocativos en el film y el video donde se encuentran la aparición y la desaparición, y las exquisitas imágenes iluminadas por la cámara documentada de la carne”. “To engage to that labor is to be seduced by gaping holes to the text/ile of written descriptions, by flashes of skin, provocative edges in film and video where appearance and disappearance meet, and luscious images lit by the documenting camera’s flash.” Blocker, Jane. *What the body cost*: Minneapolis, Minnesota, 2004, p. XI.

ajeno, que se interpone en el deseo de percibir su cuerpo verdadero. La destrucción del vapor, destrucción por la palabra, podría tomarse como una escritura personal que le conduce a su cuerpo.

La combinación de la piel y el texto, que sustenta la metáfora “text/ile”, nos permite entender la agresiva acción del cuerpo en contra de la envoltura como una violencia cuyo objetivo es el discurso que lo aprisiona, como ocurre con *Locura total* de Brus. De tal suerte, el cuerpo confinado en el cuerpo (cuerpo discursivo impuesto por la dimensión institucional) podría ser pensado como un cuerpo falso. La lucha por la palabra, que es lucha por el discurso (por el texto) en un marco de enfrentamiento “text/ile” nos permite entender el cuerpo “text/ilizado” como una envoltura discursiva que lo aprisiona.

Pedro Cruz Sánchez encuentra que en ninguna otra época como la contemporánea,

...se ha asistido a una reivindicación tan generalizada y consciente de la experiencia corporal. Tanto es así que si, en algún momento de la historia se puede hablar de un *tiempo del cuerpo*, éste no es otro que el presente, que el de un marco de producción e interpretación como el posmoderno, en el que la multiplicación y propagación de los mass-media ha provocado que se genere una situación de *ubicuidad del cuerpo*, de exposición permanente de lo corporal ante nuestros ojos. (Cruz, 2004, p.9).

Con respecto de la importancia del cuerpo en el arte contemporáneo, Tracey Warr considera:

...los artistas de performances han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual las ‘partes del discurso’ del lenguaje corporal son relativamente imprecisas. (Tracey War, en Jones, 2006, p. 13).

Y destaca la flexibilidad e inflexibilidad del cuerpo como lenguaje, algo que ha sido explotado por el arte del cuerpo. La obra sería verdadera, como afirma el autor, en tanto sea capaz de presentar. Si representa nos encontraríamos con algún nivel de falsedad. De lo cual podemos entender que el arte, el arte verdadero, existe gracias a la dimensión de presentación de la obra. En este análisis, podrá entenderse, se trata de la presentación del cuerpo.

A ello se debe a que, bien avanzada la segunda mitad del siglo pasado, justamente en la década de los movimientos juveniles mundiales, el cuerpo empezaría a ser usado como un lenguaje artístico (*art language*) [Ibidem] por los artistas plásticos. Esta herencia se pone de manifiesto en los regímenes dictatoriales sudamericanos en la década de los 1970 y 1980. Pere Salabert (2003) da buena cuenta de ello en su libro *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Buscando restablecer la relación entre el individuo y el mundo externo, en un trabajo que en la mayoría de los casos resultó contestatario, artistas como Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Vito Acconci, Carolee Schneemann, Hanna Wilke y Jo Spence, a partir de la década de 1960, le impusieron al cuerpo una función egocéntrica y egotista: se buscó la sustitución de los lienzos, las páginas y las conferencias por el propio cuerpo del artista.

Para habitar el mundo, afirma Francesca Alfano, es necesario un cuerpo (Alfano, 2003, p. 17). Por ello, si se quiere estar en el mundo, si se ansía participar en su producción, es requisito hacerse con un cuerpo. Ese sería el objetivo principal del arte corporal: apropiarse del cuerpo propio, el negado, el confiscado por el poder institucional. Un cuerpo “psicológico, anatómico, orgánico, un cuerpo que cambia con los eventos, con las acciones, con los comportamientos” (2003, p. 17).

Protesta y resistencia

Nunca como en nuestros días, ni siquiera en los años posteriores al movimiento de 1968, fue más acuciosa en México la pregunta por la relación arte-protesta-resistencia. ¿Qué significan estos tres términos? ¿Qué relación guardan que pueda ser merecedora de un encuentro como éste –qué ha reunido a estudiosos de diversos puntos del país–?

La protesta puede muy bien ser pensada desde un texto ya clásico que no por ello pierde su vigencia para explicar al sujeto contemporáneo. En *El hombre rebelde*, Albert Camus define al rebelde como aquél que insatisfecho por un orden de cosas que le resulta insoportable e intolerable, se atreve a decir “no”, esto como una partícula seminal de su discurso y su performatividad. Cansado de asentir en todo momento y accionar de acuerdo con la lógica impuesta por la dominación y la explotación, su primer “no”, su protesta, parece una bomba. Es rebelde el hombre que protesta. Él es el máximo enemigo de los dominadores y explotadores.

En su estudio sobre lo inmundo, Jean Clair recuerda que la abyección, que etimológicamente significa rechazo, tiene dos acepciones, aquello que el cuerpo arroja y, por otro lado, el rechazo de la norma, es decir, la protesta. En la historia del arte del siglo XX, quienes primero reaccionaron contra los cánones del arte académico fueron los fauvistas, esos salvajes que decidieron no aceptar los colores miméticos. Luego vendrían los que iban a rechazar la forma, los cubistas y los futuristas. En esos años, principios del siglo XX, mucho había de militancia política en el ejercicio artístico. Debido a ello, cada movimiento iba acompañado de un manifiesto, que era, en cierto modo, la recuperación del *Manifiesto del Partido Comunista* de 1848. El artista se pensaba como un militante político y veía su práctica artística como un movimiento de avanzada, una vanguardia.

Picasso, que fue un anarquista reconocido, se valió del cubismo sintético en su etapa de collage, para protestar contra la guerra y la violencia, logrando una simbiosis de arte y crítica política que ha sido poco estudiada, sobre todo en México, país en el que se ha buscado por todos los medios desvincular las escuelas superiores de arte del contexto político que las rodea. Justo por eso, este Simposio es de una gran trascendencia en el pensamiento del arte en contexto.

Quienes se situaron de pleno en la protesta, al punto que ésta fue la médula del movimiento, son los dadaístas. Una protesta salvaje, que mediante su rudeza y acidez buscaba oponerse a las barbaridades de la Gran Guerra, dio como resultado obras que, sistemáticamente, buscaron la destrucción del arte, lo anti-artístico. La protesta y el rechazo en contra del arte devenían norma, categoría estética. La verdadera obra artística, se entendió, es lo que consigue destruir la noción de obra tradicional, así como la guerra destruía el mundo conocido hasta entonces. Esto, en cierto modo, era un reflejo de lo que veían como producto de la guerra: la

destrucción de todo lo que hasta entonces había sido objeto de apología: la civilización, el derecho, las fronteras, la inteligencia, el canon, la dignidad humana y la vida.

La protesta puede muy bien ser instantánea. Sale uno a la calle y participa en una marcha multitudinaria. Sin embargo, al día siguiente es el mismo ciudadano funcional al sistema contra el cual vociferó unas horas antes. El resistir, como lo indica el Diccionario de la Real Academia Española, implica “tolerar, aguantar o sufrir”, pero también “combatir”. Se concluye así que la resistencia podría entenderse como el aguante en el combate, la persistencia en la lucha y el enfrentamiento.

En el arte, se encuentra la mayor muestra de resistencia en el combate, también en la Gran Guerra. La mayoría de los jóvenes artistas franceses y alemanes se vieron forzados a participar durante varios años en las trincheras, ese sistema de guerra estacionaria diseñada por Von Falkenhayn. Allí se encontraba la muerte, el horror y la locura. Franz Marc perdió la vida y muchos artistas más sufrieron severas heridas. Walter Gropius sobrevivió gracias a su resistencia. Como resultado sublimado de las trincheras tenemos la Escuela Bauhaus, un movimiento institucionalizado que resistió a los embates del nacionalismo alemán, atrincherado en el binomio arte-política. Un tercer movimiento, esta vez austriaco, el Accionismo Vienés, expuso y actualizó la relación protesta-resistencia. Artistas como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarz Kogler llevaron la protesta y la resistencia a un nivel superior, al utilizar sus propios cuerpos como obra cuyo rasgo característico es una violencia transgresora y ritual. Como se puede ver, las más valiosas aportaciones en el terreno donde confluyen el arte, la protesta y la resistencia, han sido brindadas por la cultura germana, en Suiza (Zurich) y Alemania (Weimar) y Austria (Viena).

Cuerpo, política y regímenes escópicos. Disolución

Del 26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013, se presentó en el Museo Reina Sofía la exposición *Perder la forma humana. Un imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Las obras aquí presentadas son ante todo una protesta, manifestación bélica de la anomalía política que ha elegido el cuerpo como territorio límite donde se construye el poder, algo que en el ámbito teórico fue postulado por Michel Foucault en diversas obras.

Acto de protesta y resistencia: el arte como estrategia política

De la pléyade de artistas participantes en la exposición y de la gran variedad de estrategias artísticas presentadas, he elegido a dos creadores: Elías Adasme, chileno, con la serie *Intervenciones* (1979), una obra de carácter cartográfico, y a Miguel Ángel Rojas, con la serie *Mogador* (1979). En obras como *Intervención corporal de un espacio público*, *Intervención corporal de un espacio privado*, *Intervención corporal de una geografía íntima*, *Intervención corporal por una esperanza*, Elías Adasme plantea y desarrolla un ejercicio cartográfico que, con recursos poéticos (analogía y metáfora) interconecta la dimensión corporal del artista con el cuerpo de la nación, representado en un mapa territorial. Cartografía política-carnal.

Chile es una estrecha franja que discurre por el pacífico a lo largo de 8,000 kilómetros. País de marcados contrastes sociales y culturales: Pinochet y Neruda. Matices necrofílicos y biofílicos, en términos frommianos, dan cuenta de una realidad que fue atroz durante el régimen castrense de Pinochet de 1973 a 1990, 17 años.

En *Intervención corporal de un espacio público* semidesnudo, colgado por los pies de un poste, el cuerpo del artista da cuenta de un trastorno y perturbación del territorio chileno. El alargamiento de los brazos, que le brinda una mayor extensión corporal, lo asemeja al dispositivo cartográfico. Incómoda, alarmante, insoportable, muy semejante a los antiguos castigos rituales, este Jesucristo sin cruz, con la cabeza apuntando hacia la tierra y no al cielo, se exhibe en una estrategia simbólica que le permite manifestar la injusticia de un país mediante la presentación de su propio cuerpo. Al tratarse de un espacio público la economía visual de la galería es superada mediante la incorporación fortuita y repentina de la obra. Justo por ello, la intervención adquiere un carácter más crítico y político que la obra atrapada en el palacio de marfil que sigue siendo la galería artística.

En *Intervención corporal de un espacio privado* el artista presenta la misma obra, cuya única diferencia aparece enunciada en el título. Se trata del paso del espacio público al privado. Si en la primera obra la intervención buscaba construir al transeúnte como espectador fortuito, de una obra cuya cualidad mayor es la denuncia política, la intervención en el espacio privado replantea las cosas. Es notable la aparición de la privacidad en los estudios sobre arte contemporáneo, rasgo que ha ido creciendo para dar cuenta de una mayor preocupación por los aspectos personales y autobiográficos del artista, lo que representa una nueva dimensión del

sujeto contemporáneo. La queja sigue presente en una obra que confía en el aspecto performático del cuerpo y en su capacidad mimética para jugar con el territorio geográfico.

El paso de la analogía a la metáfora es tal vez el rasgo más importante en *Intervención corporal de una geografía íntima*, obra en la que el cuerpo y el mapa, como lo menciona Borges en *Del rigor en la ciencia*, ocupan el mismo lugar. Adasme ha decidido aquí, renunciar a la analogía para aventurarse en la reunión de categorías imposibles, la carne y el símbolo. Un mapa carnal y una carne cartografiada. Metáfora poderosa que da cuenta de un territorio inscrito en la propia carne. La protesta deja de ser discursiva para encarnarse en el artista. La misma raja de las nalgas de Adasme se incorpora como un trazo cartográfico más.

Por último, en *Intervención corporal por una esperanza*, Adasme recurre a una estrategia semiótica de transustanciación de signos que, mediante la conmutación pendular, consigue la incorporación en su cuerpo de un signo cartográfico, simbólico (Chile, el nombre del país) mediante la tachadura en el mapa. Lo que parece un simple juego semiótico tiene, sin embargo, implicaciones muy profundas. Estaría presente un juego pendular que lleva los contenidos del mapa a la carne y, viceversa, de la carne al mapa: como en la obra anterior, cartografía del cuerpo y encarnación del mapa. El pecho, con todos los simbolismos que soporta, pasión, voluntad, empuje y corazón, se ve trasladado al mapa para infundir vida al pedazo de papel.

En esta obra intervencionista de carácter eminentemente político, Adasme brinda el espectáculo de un cuerpo íntegro, exhibido como totalidad con el fin de apuntar a la analogía y la metáfora del territorio nacional chileno.

Por el contrario, con la serie *Mogador* (1979), Miguel Ángel Rojas nos entrega un cuerpo fragmentado. De cara al despliegue escópico en la obra del artista chileno, que da cuenta de la escena, el artista colombiano juega con la visión imposible, improbable y enigmática de lo obscuro.

Son fotografías efectuadas en teatros de cine que, en esos años, presentaban un deterioro notable, por lo que servían para encuentros homosexuales aleatorios y anónimos. El artista documentaba esos encuentros apasionados y azarosos sin otra luz que la proveniente de la pantalla de cine. Erotismo a flashazos: revelación del placer de la carne y de la carne de los deseos reprimidos. Erotismo enigmático y siniestro.

La mirada necesariamente clandestina de Miguel Ángel Rojas, registra la relampagueante aparición de una escena que, en palabras de José Ignacio Roca, es el “cruce entre la pulsión sexual y la pulsión de muerte”. Luz y oscuridad, a un tiempo, esculpen un deseo que se alimenta de cuerpos de forma instantánea. Se ve lo que no debe mirarse.

La reducción permitida por el destello existencial de la escena, una imagen furtiva por fuerza, construye al espectador como *voyeur* sublimado, cuerpo convertido en pura mirada, cual debe de ser. Las condiciones, tanto formales como temáticas, lo reducido y fragmentado tanto como la marginal, abonan a la construcción de un espectador vital, acrítico, situado en un espacio donde, se supone, no debería estar. Lo convierte en cómplice y, en cierto modo, ejecutor de la escena fulgurante e imposible, puñalada a la facultad de mirar de la moral burguesa.

Referencias

- ALFANO, M F. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano: Skira.
- CRUZ Sánchez, P A. (2004). *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabvlarum.
- FOUCAULT, M. (1989) *Historia de la sexualidad*. CDMX: S. XXI.
- JONES, A. (Ed.) (2006). *El cuerpo del artista*. Hong Kong: Phaidon.
- SALABERT, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Alertes.
- VERGINE, L. (2000). *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira.

Capítulo 7

Descentralizar la mirada. Agencias curatoriales desde la periferia

Silvia Paola López Eguiluz
Silverio Orduña Cruz

Con frecuencia se cree que la única labor del curador consiste en instalar obras de arte en el espacio expositivo. Sin embargo, se olvida que la curaduría es una práctica intelectual que requiere de habilidades teóricas, organizadoras, creativas y sociales, así como de la capacidad para mediar entre todas las partes involucradas, ya sean artistas, instituciones, coleccionistas y públicos. No obstante, las exposiciones son el medio más recurrente de los curadores para verter sus discursos y producir significados en torno a las obras de arte.

A finales de los años ochenta se empezó a cuestionar la autoridad que tenía el curador al momento de legitimar determinadas narrativas en el arte de América Latina. Nuevos agentes culturales surgidos en la periferia de Estados Unidos y Europa, rechazaron a través de su práctica las estructuras de representación y los discursos provenientes de las instituciones hegemónicas de esas regiones. Uno de los retos a los que se enfrentaba la curaduría de arte latinoamericano era dar a conocer a ciertos artistas que habían tenido poca o nula proyección internacional hasta aquel entonces.

En la década de los noventa del siglo XX, el curador se convirtió en el acompañante que negoció los términos en los que la producción artística latinoamericana se insertó en el circuito global del arte. El curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina proponía que “el artista de la periferia (y por extensión, sus compañeros de ruta) debía efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso deconstruir su inscripción como funcionarios virtuales de sus estados/nación, y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del *centro*” (Medina, 2005:13). Los involucrados podrían adoptar distintas facetas en su producción y gestión, adecuándolas según la situación que se planteara.

Para que este proceso de inclusión ocurriese, la práctica curatorial tuvo que atravesar por un cambio. Mari Carmen Ramírez, curadora e historiadora del arte, dice que el curador debía dejar su papel de árbitro del gusto para convertirse en *cultural broker*, es decir, abandonar los criterios que empleaba para seleccionar determinadas obras, los cuales estaban fundamentados en los cánones occidentales, para asumir un rol similar al de un corredor de bolsa que se encargara de asesorar y negociar entre los agentes involucrados.

El propósito de replantear las funciones de la curaduría fue incitar la democratización de los espacios expositivos para que las prácticas artísticas que se producían lejos de los centros hegemónicos, tuviesen notoriedad fuera del lugar donde se producían. Además de ayudar a derribar las jerarquías existentes en el arte contemporáneo, Ramírez propone, en tono casi sarcástico:

Cuando el arte se origina en regiones periféricas, se puede esperar que las recompensas sean mayores. Los curadores que abogan por artistas de estas áreas marginales pueden jactarse de haber desplazado los límites del arte contemporáneo, reorganizado las fronteras culturales, y trazado nuevas identidades para los grupos previamente marginados. (Ramírez, 1996, p. 16).

Por otra parte, en enero de 2004 se llevó a cabo en la Ciudad de México el Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC) bajo el nombre de “Resistencia”. La ponencia que presentó en

aquella ocasión el historiador, crítico y curador de arte Olivier Debroyse, titulada “Resistencia y seducción: El caso México”, puso sobre la mesa una serie de cuestionamientos acerca de cómo los agentes culturales debían reaccionar desde una postura de resistencia ante el *boom* que el arte contemporáneo mexicano estaba teniendo en el circuito internacional del arte.

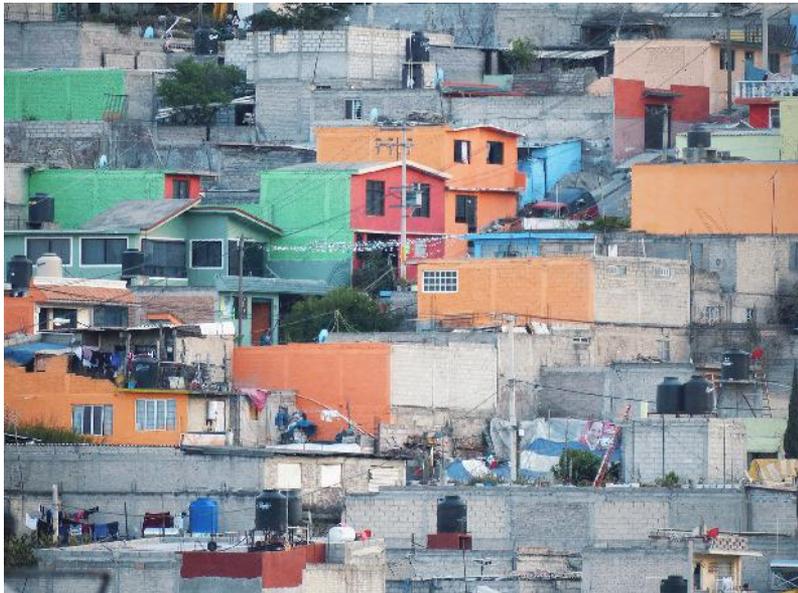
El escenario al cual se refería Debroyse había rebasado ya las limitaciones que instituciones de Europa y Estados Unidos le habían impuesto en las décadas previas al arte de América Latina, incluido México. A través de una serie de exposiciones realizadas en Nueva York, San Diego y Berlín, así como la representación nacional en la Bienal de Venecia, el arte contemporáneo mexicano se posicionó en esas plataformas de exhibición. Se produjeron nuevos discursos y con ellos cuestionamientos de parte de otros agentes culturales que señalaban que dichas muestras favorecerían siempre a unos cuantos artistas y curadores.

En este punto resulta pertinente rescatar la pregunta que planteaba Debroyse: “¿En qué momento se debe o no asumir la resistencia como una forma de acción?” (Debroyse, 2004, p. 150). Las respuestas ante el descontento de que al mismo contingente de artistas se le diera proyección, se desarrollaron en el campo de la práctica. Gestionar espacios independientes y formular relatos alternos fueron una forma de resistencia que permitió abrir posibilidades distintas de enunciación.

La escena cultural mexicana ha cambiado en los últimos 10 años, nuevos nombres comienzan a figurar junto con el surgimiento de galerías y espacios de reflexión. Christian Gómez, periodista e historiador del arte, llama la atención en su texto “Apuntes sobre las narrativas en el arte contemporáneo”, sobre las dinámicas que están aconteciendo en este momento en México. Sugiere que los procesos no se vean como un relevo generacional o como la apropiación de los modelos empleados por artistas de la década de los noventa.

Es cierto que, en ciudades como Guadalajara, Tijuana, Monterrey o la Ciudad de México, destacan continuamente proyectos culturales; no obstante, las dinámicas de exclusión del arte parecerían haberse quedado intactas en determinadas zonas que no pertenecen a las grandes urbes. Gómez propone que pensemos “la manera en que focalizamos ciertos debates capitalinos y los hacemos pasar por problemas del “arte mexicano” (Gómez, 2015).

Una curaduría que reflexione sobre otros lugares de enunciación ubicados en el borde de los centros es un gesto que, como señala Cuauhtémoc Medina, enmarca un tipo de práctica curatorial concreta “que se define por reinventar continuamente el dispositivo de producción y circulación cultural, induciendo nuevos retos de visibilidad artística, imbricándose con el radicalismo de los movimientos culturales, cuestionando los espacios, canales y métodos de comunicación, y apoyando apasionadamente una facción de artistas” (Medina, 2008), y ese es el lugar donde se inscribe nuestra agencia curatorial.



Pablo Eguiluz, *Ecatepec, Estado de México*, 2015 (Archivo fotográfico de Eguiluz).

Enunciar/Resistir

Con el análisis de la circulación de una obra de arte específica, –como el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1991-1993), de Eduardo Abaroa–, el investigador Daniel Montero explica, entre otros tópicos, los procesos de notoriedad que el arte producido en México experimentó durante los años 90. Montero afirma en el libro *El cubo de Rubik* que la pieza de Abaroa obtuvo una “importancia significativa” en 2002, cuando

fue seleccionada en la lista de obra de la exposición *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, montada en el MoMA PS1 en Nueva York. La curaduría, a cargo de Klaus Biesenbach y con asesoría de Cuauhtémoc Medina, dio como resultado una de las exhibiciones que internacionalizó la producción del arte contemporáneo mexicano.

El recorrido del *Obelisco* de Abaroa desde la periferia hacia el centro, desde los espacios alternativos locales a los espacios institucionalizados globalmente, evidencia las tensiones generadas en el circuito del arte a través del trabajo curatorial. Las particularidades de la obra de Abaroa y las otras piezas seleccionadas en la exposición del MoMA PS1, aunadas al trabajo de conceptualización de los curadores, propiciaron, según Montero, “la reivindicación de la periferia artística ya no como el lugar de la representación de ‘lo otro’ exótico, sino como la supuesta visibilidad de lo otro como lo mismo, es decir, lo *mexicano global*” (Montero, 2013, p. 52).

El ejercicio curatorial del ejemplo anterior no es para nada ingenuo o aleatorio. La globalización fue una de las condiciones que originaron dicho fenómeno, porque funcionó como una plataforma de negociación entre las exploraciones del arte mexicano y las del arte contemporáneo reconocido internacionalmente, aquel que ocupaba la atención de los museos, las galerías, los coleccionistas, los críticos y los públicos del centro del sistema del arte. La irrupción del arte de las periferias en los contextos y lugares del centro no fue una operación simple de apertura o inclusión, sino se puede leer como una operación de resistencia. La agencia de Medina actuó para que el arte producido en México irrumpiera con su discurso desde el centro. El poder de enunciación desde el MoMA, de acuerdo con Montero, dislocó en parte el sistema del arte mexicano de ese entonces y su poca visibilidad en relación con las instituciones artísticas internacionales. Además, reconfiguró la mirada de esas instituciones que veían al arte de la periferia como la diferencia y la precariedad.

Montero se pregunta por qué las obras que se eligieron para exportar respondían a un tipo de exploración estética específica, vinculada a “estrategias que incluían apropiaciones tanto del espacio (la Ciudad de México) como de tradiciones artísticas foráneas”. La respuesta provisional que plantea se refiere a la acción curatorial y afirma: “Son los curadores los que promovieron esa forma específica de hacer arte y no otra; incluso, otro

tipo de prácticas de esos mismos artistas quedó fuera de las exposiciones (que se efectuaron en el extranjero). La práctica entendida como neoconceptual se emparentaba con una tendencia mundial” [Montero, 2013:229]. Por lo tanto, el investigador asegura que los curadores no se guiaron por caprichos, sino negociaron en torno a la relación del arte contemporáneo producido en México con la escena internacional y el mercado global. El escenario se emplazó en el propio centro, en una de las instituciones museísticas con mayor visibilidad en el sistema del arte: el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

Guardando las proporciones que implica el ejemplo anterior, el equipo curatorial que conformaron: Paola Eguiluz y Silverio Orduña, junto con la curadora Natalia Velázquez y la artista Fernanda Reyna, tomó una postura de resistencia al plantear el proyecto *La ciudad de afuera*, el cual fue seleccionado para desarrollarse en el Espacio Abierto de Trabajo del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) Roma, de la Universidad Nacional Autónoma de México. De acuerdo con la misión que adoptó este espacio museístico en 2015, referente al eje temático sobre el derecho a la ciudad, la propuesta de *La ciudad de afuera* conformó una serie de procesos de reflexión en torno a las imágenes de la periferia urbana.



Paola Eguiluz, imagen del proyecto *La ciudad de afuera*, 2015 (Archivo fotográfico de Eguiluz).

La ubicación geográfica e institucional del MUCA Roma, situado en el centro del circuito del arte de la Ciudad de México, resultó un aliciente para promover una revisión crítica de la zona urbana, donde la periferia ha sido borrada de las narrativas o bien ocupa un espacio solamente vinculado con la violencia, la tragedia y la marginalidad extremas.

La ciudad de afuera fue una propuesta que amplió el espectro de la ciudad -y el del derecho a la ciudad- hacia territorios poco visibles dentro del propio relato urbano. El proyecto consistió en dos etapas: 1) La formación de un archivo de imágenes producidas en torno a la periferia urbana, y 2) La discusión colectiva a partir de esas imágenes para reflexionar sobre su construcción y los puntos de vista que las produjeron.

El proyecto *La ciudad de afuera* se emplazó en un territorio privilegiado para hablar sobre la periferia, en un acto de resistencia frente al poder de nombrar y de establecer los temas de discusión estética que detentan los centros. El museo y su carácter institucional permitió hacer visibles prácticas y perspectivas críticas, propagando la reflexión en el circuito que rodea al MUCA Roma. De esta forma el equipo curatorial buscó construir una plataforma de intercambio, junto con la participación ciudadana, que generó conocimiento y experiencias distintas a las acostumbradas en un museo de arte contemporáneo.

La región, el país, lo global

La primera edición de Bienal de las Fronteras, inaugurada en febrero de 2015, emprendió la tarea de establecer un diálogo entre tres ámbitos de producción artística: la región, el país y lo global. Othón Castañeda, director y curador en jefe de la Bienal, propuso la idea de posicionar la ciudad fronteriza de Matamoros, Tamaulipas, como un territorio dedicado a las prácticas artísticas emergentes. Con sede en el Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas, la Bienal de las Fronteras exhibió tres curadurías comisionadas y la obra de 55 artistas que participaron en la convocatoria, cuyo eje temático fue el concepto “borde”. Esta plataforma institucional reunió a productores de arte de 22 países distintos e hizo converger sus exploraciones estéticas en un espacio muy alejado del centro del circuito del arte en México.

Unido al esfuerzo de generar varias tensiones en la geografía del arte nacional, promoviendo la descentralización de la cultura, la Bienal de las

Fronteras originó la posibilidad de que los artistas locales y los curadores seleccionados se hicieran visibles, quizá por algunos segundos, a nivel internacional. Las alianzas con varios agentes destacados del arte latinoamericano e instituciones como el Museo Guggenheim y El Museo del Barrio de Nueva York; así como, la cobertura mediática, propiciaron el respaldo para que estas prácticas emergentes, concebidas desde la idea de la periferia, ejercieran el poder de enunciación como resistencia.

Otra de las tareas comandadas por la gestión y la agencia curatorial de la Bienal, fue la documentación y la colección de obras. Una parte del presupuesto fue destinada a la adquisición de piezas que se agregaron al acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas, reestructurando el coleccionismo de la región anteriormente relacionado con los medios tradicionales, en específico, con la pintura. Esta acción de documentar y coleccionar, tiene que ver una necesidad de construcción de la memoria y del patrimonio cultural realizada desde la frontera del noreste mexicano.

La ciudad fronteriza de Matamoros cuenta con 489 mil 193 habitantes, no obstante, la población flotante alcanza los 700 mil 000 (INEGI, 2015). Una ciudad con las características geográficas, económicas y sociales como ésta, presenta en el plano cultural un ejercicio similar al económico, el cual se basa principalmente en el comercio internacional con los Estados Unidos. Matamoros posee diversos espacios dedicados a la enseñanza y difusión de la cultura y las artes. Dentro de ellos se inscribe el Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas (MACT), diseñado por el arquitecto Mario Pani Darqui.

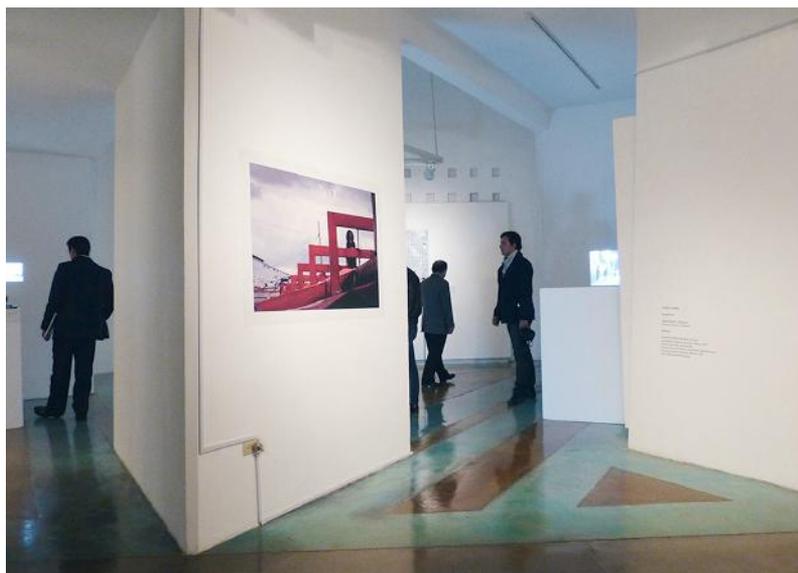
El MACT, pensado en primera instancia para albergar el Museo del Maíz, desde 2002, focaliza sus esfuerzos en el arte contemporáneo y ofrece un programa de exposiciones temporales, espectáculos escénicos y actividades educativas. La temática de las muestras que se presentan en el museo es muy variada. En el caso específico de la Bienal, su director y curador en jefe, Othón Castañeda, pretendía que el contenido incluyera la mayor cantidad de disciplinas artísticas posibles. Organizó talleres en distintos espacios de Tamaulipas, con la finalidad de incentivar a los artistas locales no sólo a participar de la convocatoria sino también a que produjeran obras que no fuesen necesariamente pintura.

El alcance de la convocatoria permitió que hubiese una representación importante de artistas tamaulipecos de municipios como Reynosa, Cruillas y el propio Matamoros. Respecto del ámbito nacional e internacional hubo

propuestas de Guadalajara, Pánuco, Colima, Ciudad de México, Santiago de Chile, Turquía, entre otros. El objetivo de descentralizar al menos por un instante la mirada y focalizar la atención en la frontera, permitió articular una red entre los involucrados. Favoreció un diálogo entre discursos, procesos y perspectivas diversas del arte contemporáneo. En el caso de los artistas locales, se invirtió la dirección del intercambio que por lo general se da hacia galerías en Brownsville, Houston, Austin y McCallen, debido a que las dinámicas culturales que predominan en los centros de arte contemporáneo mexicano dificultan el acceso a ese circuito.

Una de las curadurías comisionadas para la Bienal de las Fronteras, seleccionada por un jurado de especialistas a través de una convocatoria abierta, resultó ser *Punto Ciego*, una propuesta curatorial proveniente de Ecatepec, Estado de México, que se concibió a partir de la idea del cuerpo como el primer borde al que el ser humano se enfrenta, pensando que lo corporal actúa como un límite hacia el exterior, pero también como un puente para relacionarse con el afuera, construido a partir de la experiencia social. El proceso de pulir la definición y la conceptualización de la curaduría estuvo respaldado por el seguimiento del director ejecutivo de la bienal, Othón Castañeda, y por un taller en Nueva York, comandado por expertos en la curaduría de bienales internacionales y situado en las instalaciones del Museo Guggenheim y El Museo del Barrio.

Elaborado por los autores de este texto, el proyecto *Punto Ciego* planteó desde el principio ocuparse de prácticas de artistas visuales y otros agentes que aún se encontraban en las periferias del circuito del arte contemporáneo en México, haciendo visibles ciertos lugares de producción artística y cultural que permanecían marginales en las narrativas de este mismo circuito. Por lo que, se decidió trabajar con los bailarines y coreógrafos Benito González y Tania Solomonoff, cuyas piezas se relacionan con el performance, el video y la documentación de acciones performáticas; así como, con los estudiantes del Posgrado en Artes Visuales de la UNAM: Fernanda Reyna, Alejandra Martín Bonilla, Ana Belén Paizanni, está última interesada en temas vinculados con la condición de precariedad, y con el fotógrafo documentalista Rodrigo Jardón, cuyo trabajo se ha relacionado con el periodismo.



Pablo Eguiluz, Vista de la exhibición *Punto Ciego*, Bienal de las fronteras. Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas, 2015 (Archivo fotográfico de Eguiluz).

La artista escénica y del cuerpo Tania Solomonoff propone un ejercicio en la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco en el que lo corporal reactiva el significado de los lugares a partir de la experiencia. Por medio del registro fotográfico en *Retratos de la quietud*, su cuerpo dialoga con la arquitectura de la unidad habitacional desde posturas que replican el escenario urbano. Esta serie de fotografías surge de una danza con un alto peso visual, estructurada desde el cuerpo y sus gestos más personales, pre-expresivos, desde la quietud. El registro revela en las fotos la resignificación del espacio que Solomonoff efectúa al colocarse en varios puntos de Tlatelolco; la calma, la potencia de un movimiento latente y las herramientas intuitivas del cuerpo, producen varios retratos que tensan la carga política de los lugares y sus habitantes.

La antigua estación de tren ubicada en Ecatepec, Estado de México, es el escenario del video *Sertaõ*. Ana Belén Paizanni pretende generar situaciones de contemplación que pongan en diálogo el sitio y la población migrante que ocupa la estación como parte de su tránsito por el lugar. El video surge de la interpretación de Paizanni sobre un paisaje extranjero

mezclado con uno conocido; por un lado, la imagen corresponde a la región Nordeste de Brasil llamada *Sertaõ*, donde las condiciones climáticas son muy extremas y el audio del video es del tren que pasa por Ecatepec -utilizado por los migrantes centroamericanos como medio de transporte para llegar a la frontera de Estados Unidos-. La noción de un cuerpo en desplazamiento no se revela físicamente en la pieza.

Eterno Boogaloo, de Benito González, es una pieza coreográfica sin un desarrollo dramático, sin principio ni fin. Se sustenta en la potencialidad del cuerpo y su relación con el entorno a partir de movimientos sencillos, posiciones simples y repeticiones obsesivas. Es una obra minimalista situada en el espacio público cuya intención es, según las palabras de González, “que la pieza sea tocada por la realidad y la realidad sea tocada por la pieza”. La interpretación audiovisual de la acción que el coreógrafo presenta sirve para mostrar, desde su punto de vista, los detalles del movimiento y los trazos generados por los cuerpos.

La instalación de Alejandra Martín Bonilla se basa en un fotomontaje que hace referencia a una preocupación temporal y espacial, donde la acumulación de planos permite la construcción de múltiples temporalidades en una sola imagen. Mediante un visor hace perceptibles e invisibles los cuerpos al espectador. La imagen reúne múltiples posibilidades de la realidad, difuminando los límites de lo público y lo privado, lo virtual y lo real, lo visible y lo invisible, el pasado y el presente. La obra (::) tiene un nombre que sólo se identifica visualmente, explora los modos de ver, de reconstruir un lugar y relacionar el cuerpo fotografiado con los límites del espacio donde se exhibe.

Caminar ha sido parte del proceso de creación de varios artistas. El movimiento situacionista surgido en los años 50, propuso la deriva como un andar sin objetivo específico. Es un dejarse llevar por lo que va apareciendo en el camino, el azar juega un papel importante durante todo el proceso. En la pieza *Atlas del Azar*, la artista Fernanda Reyna recogió objetos que encontraba por casualidad en la calle y señaló su recorrido en un mapa de la ciudad de Madrid, lugar donde hizo la caminata.

El fotógrafo Rodrigo Jardón emprendió un viaje a la frontera sur entre México y Guatemala para documentar la migración. En la serie *Cuatro días en la frontera sur* ofrece imágenes del contexto en el que viven los migrantes centroamericanos que deciden dejar atrás el *american dream* y residir en Tapachula, Chiapas. La fotografía de un zapato encontrado en

el camino, camuflado con el lodo y el entorno, se hace significativa para reflexionar sobre el traslado.



Meléndez, E. (2015). Vista de la exhibición *Punto Ciego*, Bienal de las Fronteras. Museo de Arte Contemporáneo de Tamaulipas, 2015 (Archivo fotográfico de Meléndez).

Para finalizar, debemos comentar que la curaduría no implica únicamente montar una exposición. En las distintas etapas del proceso, la mediación es algo fundamental. No se puede pensar en la labor del curador sin hablar de negociaciones. De igual manera, la gestión curatorial es siempre política en distintos niveles; incluir o no determinados discursos representa en sí mismo un gesto político. La curaduría es una práctica que impugna narrativas, abre espacios y, en nuestro caso, resiste desde el terreno de la práctica.

Referencias

DEBROISE, Olivier (2004). Resistencia y seducción: El caso México. En I. M. Benítez (Ed.). *Resistencia: Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo*. CDMX: Patronato de Arte Contemporáneo.

- GÓMEZ, C. (2015). Apuntes sobre las narrativas en el arte contemporáneo. Recuperado de: <http://gastv.mx/apuntes-sobre-las-narrativas-en-el-arte-contemporaneo/>
- INEGI. (2015). Número de habitantes 2010. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/Tam/Poblacion/default.aspx?tema=ME&e=28>,
- MEDINA, Cuauhtémoc (2009). Sobre la curaduría en la periferia. Recuperado de: http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php.
- MEDINA, C. (2005) Abuso mutuo I. En I. M. Benítez (Ed.), *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistemas del arte en México*. Madrid: Ephemera.
- MONTERO, D. (2013) *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años noventa*. CDMX: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- RAMÍREZ, M C. (1996). Brokering identities: Art curators and the politics of cultural representation. En R. *Greenberg*, B. W. *Ferguson* y S. *Nairne* (Ed.), *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge.

Capítulo 8

A manera de conclusión: producción artística y situación política en Latinoamérica

Miguel Ledezma Campos

Jesús Rodríguez Arévalo

Eric Reyes-Lamothe

Julia Caporal Gaytán¹

El arte es un terreno de diferencias. Las disidencias y los desacuerdos son el motor que lo mueve y lo transforma. América Latina es un espacio de altos contrastes. Tenemos una población enorme sumida en la pobreza, pero también tenemos magnates poderosos que son dueños de grandes fortunas y de empresas transnacionales.

Los textos que integran este libro tienen como punto de partida el análisis de prácticas artísticas vinculadas con la resistencia al abuso de poder en Latinoamérica. Las posturas son diversas, sus articulaciones son complejas. El arte en América Latina es una red de hilos que conforman un tejido híbrido.

¹ Integrantes del Grupo de Investigación Arte y Contexto del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Si seguimos el planteamiento de Antonio Sustaita, desarrollado anteriormente en el capítulo intitulado “Protesta y resistencia. Análisis de algunas obras de Miguel Ángel Rojas y Elías Adasme”, podríamos visualizar este libro como un “text/il”, es decir, a partir de la metáfora del texto como un tejido resultante del entramado de varias ideas y los autores y el dispositivo de poder del que, quieran o no, forman parte.

Si ampliamos esta metáfora hacia las relaciones entre los textos y los textiles en analogía con la sociedad, nos encontraremos con los dos tipos de espacio descritos por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), es decir, con el espacio liso o nómada y con el espacio estriado o sedentario, así como con sus complejas combinaciones.

Un tejido generalmente se compone de trama y urdimbre, es estructurado, tiene un frente y un revés. Es finito porque tiene, al menos, el lado ancho delimitado desde el inicio. Este tipo de tejido correspondería al espacio estriado “instaurado por el aparato de Estado” (2004, p. 483).

En contraste, el fieltro es un tipo de textil cuyo invento se atribuye a los nómadas. Es el resultado de un “enmarañamiento de las fibras que se obtiene por presión” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 484). Es liso, pero no es derivado de un tejido homogéneo, es una especie de “antitejido”, carece de frente y revés. No tiene límites en sus bordes, puede crecer en cualquier dirección.

Para Deleuze y Guattari, el tejido corresponde al espacio cerrado y el fieltro al espacio abierto. El primero es sedentario y el segundo es nómada, concierne al cuerpo en desplazamiento permanente.

Desde este enfoque, analizar el arte latinoamericano a partir de la estructura de la cultura hegemónica implicaría pensar desde el espacio sedentario. Cabe mencionar que este modelo ha comenzado a mirar hacia fuera para incluir el trabajo de artistas que corresponden a todos los países, lo que permitiría argumentar que, actualmente, el arte latinoamericano goza de un éxito global, y que el espacio sedentario ha extendido el entramado de sus hilos a lo largo y ancho del planeta para incluir a todas las culturas con sus diferencias y similitudes.

Artistas latinoamericanos como Doris Salcedo, Ernesto Neto y Gabriel Orozco, por mencionar sólo algunos nombres, viven o trabajan en diversas ciudades del mundo. Su trabajo es presentado en el circuito principal de museos, galerías y bienales. Sin embargo, para Néstor García Canclini, esto sólo es parte de “una globalización selectiva” (2011, p. 85) ya que la

lista de artistas y curadores latinoamericanos no representa un impacto real frente al porcentaje de artistas norteamericanos y europeos.

Canclini equipara la industria cultural del cine de Hollywood y su impacto a nivel global con las artes visuales. Aunque se producen objetos artísticos en todo el mundo existe una distribución desigual del poder cultural y del capital simbólico.

Al analizar cómo se seleccionan y consagran los bienes históricos y naturales acabamos de ver que el desigual reconocimiento obtenido por los países africanos, asiáticos y latinoamericanos deriva del hecho de que, por decirlo rápido, estas regiones proporcionan gran parte de los paisajes y la memoria mientras las metrópolis suministran los criterios estéticos y la valoración cultural. Unos aportan saberes e imágenes locales; otros, los dispositivos de financiamiento, organización, interpretación y capacidad de universalizar los “productos” (García Canclini, 2011, p. 87).

¿Cómo definir las características que permiten distinguir el arte latinoamericano del arte del resto del mundo? El arte que se hace en América Latina generalmente tiene su origen entre procesos de tensión política, algunos de ellos en sistemas de dictaduras y abuso sistemático del poder. Generalmente las condiciones de producción permean, directa o indirectamente, en las obras de arte.

El crítico de arte Gerardo Mosquera (2010) propone usar el término arte desde América Latina, ya que señala que el arte latinoamericano ha dejado de serlo porque se ha alejado del auto exotismo, del chovinismo y del nacionalismo recalcitrante. El arte contemporáneo que se hace en Latinoamérica se alimenta de movimientos como el postminimalismo y el arte conceptual, sin embargo, al pasar por el filtro del contexto de América Latina, este tipo de prácticas adquieren un carácter peculiar que se distingue del arte que se produce en los países que son potencias mundiales.

Un ejemplo es el arte neoconcreto brasileño, ya que como señala Mosquera, este tipo de arte, al alejarse de la cultura popular y apuntar hacia la corriente principal del arte o *mainstream*, ha “introducido una personalidad particular, una manera de hablar el lenguaje internacional, enriqueciéndolo” (2010, p. 128).

Numerosos artistas trabajan tanto hacia dentro como hacia fuera del arte, valiéndose de recursos de tipo post-conceptual para entretener lo estético, lo social, lo cultural, lo histórico y lo religioso, sin sacrificar la investigación artística. Para hablar con propiedad, en realidad la están reforzando, al expandir las posibilidades del arte hacia nuevos territorios y volver más densa y refinada su capacidad significativa (Mosquera, 2010, p. 130).

En el texto *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Iliá Candela (2012) analiza, desde su punto de vista, el trabajo reciente más destacado en América Latina. Los casos de estudio son revisados por Candela en el contexto político y sociocultural que les dio origen. Sin embargo, debemos reconocer que la mayoría de los autores de estas obras gozan de gran reconocimiento en Estados Unidos y Europa, entre otros países: Francis Alÿs, Santiago Sierra, Gabriel Orozco, Allora y Calzadilla, entre otros.

En el presente libro, el capítulo intitulado “Descentralizar la mirada. Agencias curatoriales desde la periferia”, escrito por Paola López Eguiluz y Silverio Orduña, muestra la importancia del juego entre el centro y la periferia. Esta dicotomía que tuvo auge en las ciencias sociales de la segunda mitad del siglo XX permite, a López y a Orduña, esbozar la tensión que existe entre el poder del centro del arte y la periferia, es decir, el arte que se hace más allá de los bordes.

Haciendo una analogía con el espacio sedentario y con el espacio nómada al que se hizo referencia al inicio, así como al tejido y el fieltro, el centro correspondería al primero y la periferia al segundo. Se considera que lo importante es la tensión que activa a ambos, ya que los dos polos se influyen mutuamente.

Esta tensión, límite o borde interactivo, puede ser equiparado con lo que Nicolas Bourriaud denomina como el ámbito de lo exformal:

El lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo. El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder (2015, p. 11).

Eguiluz y Orduña definen su trabajo curatorial como una actividad política que permite la visibilidad del arte de la periferia. En un pensamiento análogo a los estudios poscoloniales, estos curadores buscan hacer y pensar la periferia desde la periferia misma. También nos refieren al planteamiento de Daniel Montero (2013) sobre el desplazamiento del arte mexicano alternativo hacia el centro artístico y cultural del primer mundo. Es así, desde este enfoque, que el trabajo curatorial puede ser utilizado como una herramienta que sirve para empoderar a los artistas y a las comunidades que por su situación geográfica y sociocultural son segregados del centro.

Volviendo a Daniel Montero, cabe hacer la pregunta sobre cómo los artistas más representativos del arte mexicano de los años 90 lograron posicionarse en el centro del mundo del arte internacional. La tesis que maneja Montero es que la firma del Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos de América y México permeó en la imagen artística y cultural que nuestro país proyectó hacia el extranjero (Montero, 2013, págs. 69-88).

Para tener competitividad en el mercado, el gobierno, en coparticipación con la propiedad privada, apoyó la difusión de arte de corte post conceptual, similar al que se hacía y consumía en las principales megalópolis como Nueva York, París o Berlín. Las obras de Eduardo Abaroa y Gabriel Orozco, entre otros, tenían referencias directas del contexto político y cultural en el que habían sido elaboradas; sin embargo, a la vista de los ojos extranjeros, este tipo de arte se alejaba del nacionalismo y del activismo político. Un arte hecho en un periodo de crisis económica y política, pero que no la refleja, al menos no directamente.

El arte de los noventa es un arte de crisis pero Estados Unidos lo ve como un arte apolítico precisamente porque la lectura que se le da desde allá, desde el poder (desde el lugar de enunciación

del legitimador), no entiende la realidad local mexicana y, también, porque el arte político tradicionalmente ha tenido que ver con un tipo de activismo: obviamente, si el problema nacional de moda era el levantamiento Zapatista en Chiapas, y ese problema no estaba reflejado en las obras, todo lo que estaba por fuera (de ese lugar de representación) era apolítico (Montero, 2013, p. 87).

Si regresamos planteamiento de la globalización selectiva de García Canclini, reconoceremos que sólo un puñado de artistas mexicanos y latinoamericanos se mueve con libertad entre la crítica, los museos y las galerías principales. ¿Qué pasa con el resto de manifestaciones simbólicas y culturales elaboradas en América Latina? Consideramos que uno de los principales aportes del conjunto de ensayos que integran este libro es que permiten generar una cartografía de los residuos del mundo del arte. La mayoría son escritos desde el espacio nómada conceptualizado por Deleuze y Guattari.

El eje temático que nos reúne, protesta y resistencia en América Latina, es un motivo suficiente para tratar de comprender el valor de la producción simbólica como una actitud de resistencia social ajena al circuito principal del arte, y poner, al menos por un instante, la periferia en el centro como objeto de estudio.

Así como en los estudios culturales, se trata de legitimar a todos: “Considerar a los programas de televisión, los cómics o los cantantes populares con la misma atención y la misma seriedad que si se tratara de obras de arte pertenecientes al registro de la “alta cultura” (Bourriaud, 2015, p. 48), Rigoberto Sánchez y Abigail Dávalos en el capítulo “Murales, borraduras y restauraciones políticas. Un ensayo a partir de la historia de dos muros”; Francisco de Parres Gómez en el capítulo “El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: protesta, resistencia y praxis estética”, así como Abraham Nahom en el capítulo “Las prácticas artísticas en Oaxaca y la construcción de nuevos horizontes de resistencia”, perfilan la importancia de la actividad disidente en la producción de imágenes simbólicas en el espacio público a través de murales, gráfica y grafitis elaborados, principalmente, durante o después de manifestaciones y protestas sociales.

Destaca el análisis de Sánchez y Dávalos sobre la tensión entre decir y hacer callar, entre mostrar y ocultar. Se refieren a la práctica sistemática de la destrucción de imágenes críticas y políticas. Borrar un mural significa deconstruir la memoria colectiva desde un sofisticado dispositivo tecnológico de control. La imposición de la ideología hegemónica se ejerce en la censura, silenciosa y sutil, que borra todas las huellas de la diferencia, del desacuerdo y de la disidencia. Sin embargo, mientras se borra un mural, simultáneamente, se pinta uno nuevo en otro lugar, generando un juego dialéctico sin fin.

Otra estrategia que, según Sánchez y Dávalos, es utilizada por el gobierno es la lógica del espectáculo y la simulación. Mediante la apropiación de técnicas de contracultura, como el *Street art* y el *graffiti*, el estado patrocina y promociona murales decorativos y, por supuesto, apolíticos.

Apostando por la visualidad exagerada y espectacular, en la ciudad de Pachuca se pintó el *Macromural* en todo un barrio con problemas de violencia y delincuencia juvenil, con el argumento de que esta pintura monumental disminuiría los problemas de delincuencia. A un par de años de distancia, no es perceptible un cambio significativo posterior a la elaboración de este costoso mural en la vida cotidiana de los habitantes del barrio de Palmitas.

En contraste, el proyecto de Luisa Fernanda Vela Castillo, explicado en el capítulo intitulado “Gentes del umbral. Acciones simbólicas de resistencia social de los empleados del extinto Hospital San Juan de Dios de Bogotá”, representa un tipo de práctica artística que busca tener un impacto inmediato y más efectivo en la comunidad a través de la interacción y la participación colectiva. Desde un enfoque cercano al arte relacional se concibe el hospital como un espacio para la reflexión sobre la reconfiguración espacial y la construcción de situaciones éticas y estéticas, develando expresiones de resistencia y reconstrucción social.

Como mencionábamos al inicio de este ensayo, el arte y la política en América Latina están entrelazados. La fricción que genera el choque de ambos es el motor que mueve la producción cultural. Para tener una visión más profunda de esta relación es necesario prestar atención, no sólo al trabajo de los artistas más exitosos, sino al resto de las manifestaciones culturales que cotidianamente se llevan a cabo fuera de los museos y las galerías, es decir, en las calles y en las comunidades.

El arte es un modo de resistir a las condiciones de inequidad recurrentes en los países latinoamericanos, por eso, es indispensable que haya artistas activos y críticos, ya que a través de su voz y de sus imágenes nos permiten escuchar y ver lo que se oculta. El arte es un instrumento de construcción social contracultural indispensable en periodos de crisis, tal y como el que vivimos actualmente.

Referencias

- BOURRIAUD, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- CANDELA, I. (2012). *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza.
- DELEUZE, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México: Katz.
- MONTERO, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- MOSQUERA, G. (2010). Del arte latinoamericano al arte desde América Latina. En G. Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. (pp. 123-132). Madrid: Exit.

Semblanzas

Julia Magdalena Caporal Gaytán

Es maestra en Artes Visuales con orientación en Gráfica por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México; profesora investigadora de tiempo completo en el Área Académica de Artes Visuales en el IA de la UAEH. Actualmente, es integrante del Grupo de Investigación Arte y Contexto.

Gisela Ivonne Cázares Cerda

Es maestra en Artes Visuales con orientación en Gráfica por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México; profesora investigadora en el Área Académica en Artes Visuales del IA de la UAEH. Actualmente, es integrante del Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual.

Abigail Dávalos Hernández

Originaria de Fresnillo, Zacatecas. Estudió Historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas, México, especializándose en investigación documental del siglo XVIII. Es maestra en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Fue co-organizadora del coloquio *Murales, Resistencias y Utopías. Un mosaico de intervenciones en Chile y México (1980-2014)* celebrado en el CEIICH de la UNAM. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte por la UNAM.

Paola Eguiluz

Es artista visual, curadora e historiadora del arte. Coordina las exposiciones y actividades de formación en Local 21. Fue ganadora de la categoría Curadores Emergentes en la Primera Bienal de las Fronteras (2015). Sus intereses de estudio son las prácticas artísticas que ocurren al margen del circuito del arte. Actualmente desarrolla con Silverio Orduña el proyecto Pensar Periferia.

Miguel Ángel Ledezma Campos

Es doctor en Imagen Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México; profesor investigador de tiempo completo en el Área Académica de Artes Visuales en el IA de la UAEH. Actualmente, es responsable del Grupo de Investigación Arte y Contexto.

Abraham Nahón

Originario de Oaxaca. Profesor investigador en el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México. Doctor en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México; realizó una estancia académica en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Trabaja una línea de investigación desde la Sociología del Arte vinculando las prácticas artísticas, la cultura y la sociedad. Ha realizado proyectos de investigación socio-antropológica en el CIESAS-Pacífico Sur. Ha coordinado y participado como autor en los libros *Memorial de agravios, Oaxaca, México 2006*, *AFRO. África-Cuba-México*, *Fotografía contemporánea en Oaxaca*, *Al país de la ilusión y Abisal*.

Silverio Orduña

Es historiador del arte, curador y periodista. Trabaja como profesor en la UNAM y es coordinador de exposiciones y actividades de formación en Local 21. Su línea de investigación curatorial es la problematización del cuerpo en el arte contemporáneo. Escribe sobre danza y coreografía. Actualmente colabora con Paola Eguiluz en el proyecto Pensar Periferia.

Francisco de Parres Gómez

Licenciado en Comunicación Social, maestro en Antropología Social, miembro de la Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (España) del Padrón Nacional de Jóvenes Investigadores de la UNAM y de la Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (México). Premiado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico organizado por el Instituto Veracruzano de la Cultura y CONACULTA. En la actualidad cursa el Doctorado en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde desarrolla una investigación dentro de las áreas de interés que ya ha venido trabajando: las estéticas de la ruptura, el binomio arte- resistencia, los movimientos sociales y la estética decolonial, entre otros.

Rigoberto Reyes Sánchez

Es licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM y candidato a doctor en el mismo posgrado. Actualmente forma parte del Comité Editorial de *Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico de América Latina*. Asimismo, forma parte del Seminario de Investigación Avanzada en Estudios del Cuerpo del CEIICH-UNAM.

Eric Reyes-Lamothe

Es master en Fine Arts por el San Francisco Art Institute; profesor investigador de tiempo completo en el Área Académica de Artes Visuales en el IA de UAEH. Actualmente, es integrante del Grupo de Investigación Arte y Contexto.

Jesús Rodríguez Arévalo

Es maestro en Artes Visuales con orientación en Pintura por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México; profesor investigador de tiempo completo en el Área Académica de Artes Visuales en el IA de la UAEH. Actualmente, es integrante del Grupo de Investigación Arte y Contexto.

Rosa Maribel Rojas Cuevas

Es maestra en Artes Visuales con orientación en Gráfica por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México; profesora investigadora de tiempo completo en el Área Académica en Artes Visuales del IA de la UAEH. Actualmente, es representante del Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual.

Antonio Sustaita

Es doctor por la Universidad Complutense de Madrid, España; profesor investigador de la Universidad de Guanajuato, integrante del Cuerpo Académico Consolidad “Estudio e Investigación en Artes Visuales”, miembro del núcleo básico del Doctorado en Artes (maestría y doctorado) de la Universidad de Guanajuato y miembro del SNI Nivel 1. Perteneció al Comité Editorial del *American Research Journal of History and Culture* (ARJHC). Tiene libros publicados por Fontamara México: *Esculturas de escombros. Imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, 2014, y *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal*, 2014; *Al límite. Ética y estética de la violencia* 2017, *Est(é)tica de lo abyecto y Cuerpo y horizonte narrativo*, 2017.

Luisa Fernanda Vela Castillo

Artista plástica y visual con Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, Colombia. Su vida profesional se desenvuelve entre la docencia y la creación artística sobre la memoria, la historia como invención y nuevos sentidos de la estética de la ruina, mediante la fotografía, el video y el performance.

Miki Yokoigawa

Es doctora en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia, España; profesora investigadora titular en el Área Académica de Artes Visuales, en el Instituto de Artes (IA) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), México. Actualmente es integrante del Cuerpo Académico Práctica Visual en el Arte Actual.

Protesta y resistencia.

El arte contemporáneo en América Latina
se diseñó en formato electrónico en la Dirección
de Ediciones y Publicaciones con el apoyo
de la Imprenta Universitaria y la Dirección
de Tecnologías Web y Webometría
de la Universidad Autónoma del Estado
de Hidalgo, en el mes de diciembre de 2022.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE HIDALGO



CONSEJO
EDITORIAL

150
Años
de
VIDA INSTITUCIONAL
1869-2019