



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**Arte y Utopía en tres momentos del Movimiento  
Social: de la toma a la resignificación de la  
palabra**

Tesis  
Que para obtener el grado de

Maestro en Artes Visuales con orientación en  
Escultura

Presenta

**María del Carmen Martínez Genis**

Directora de tesis: Maestra Blanca Gutiérrez Galindo

México, D. F., mayo de 2008.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis herman@s y sobrin@s.  
A tod@s l@s Utópic@s.

Mi agradecimiento a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo que  
me brindó las facilidades para realizar los estudios de Maestría.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>I. La toma de la palabra</b> .....	6
La palabra hecha gráfica colectiva.....	7
La toma de la palabra en el mayo francés.....	24
<b>II. La mirada del otro</b> .....	38
El arte y la mirada feminista en la escena.....	40
¿Cómo te gusto ahora? El arte y la mirada de afroamericanos, latinos y otros otros.....	63
Cuando las miradas se cruzan.....	69
<b>III. <i>La palabra resignificada</i></b> .....	73
¿La inmolación como propuesta estética?.....	73
Zapatismo y altermundismo: Arte, imaginación y creatividad.....	79
Ecos de la palabra resignificada.....	96
<b>Conclusiones</b> .....	106
<b>Fuentes</b> .....	114

## Introducción

¿NUEVO asedio a la utopía? Sí, porque en tiempos de incertidumbres y desencantos, esta torre de sueños y esperanzas, resiste los embates teóricos para removerla y, sobre todo, los intentos prácticos de derribarla.

*Adolfo Sánchez Vázquez*

En las últimas dos décadas del siglo XX, después de un largo periodo de crisis en los países socialistas de la Europa Oriental —que culminó con la caída del socialismo real y con la proclamación por parte del capitalismo, de “el fin de la historia” o “el fin de las ideologías”— llegó a la izquierda mundial una etapa de desconcierto, seguida por el desencanto que produjo el fracaso del paradigma que en teoría significaba la única opción posible ante los embates del capital.

El desconcierto se extendió no sólo entre la izquierda partidista, sino entre buena parte de la población mundial que conforma toda la gama de izquierdistas que tenían cifradas sus esperanzas en el socialismo, aún cuando tuvieran una visión crítica del modelo existente. No sobra decir que la derecha aprovechó el momento para hacer y difundir una lectura reaccionaria tendiente a reducir la teoría marxista al modelo de socialismo que finalmente había demostrado su fracaso. El desánimo tocó todas las esferas de acción de la sociedad progresista, y el arte no fue la excepción. Los artistas políticos progresistas quedaron de pronto en el desamparo.

Aunque el arte comprometido se había trasladado ya hacia la marginalidad, después de lo que Alex Callinicos define como “la derrota política de la generación radical de finales de los años sesenta”<sup>1</sup>, el derrumbe del socialismo real significó un fuerte golpe para los intelectuales y artistas comprometidos, quienes tardaron algún

---

<sup>1</sup> Citado por Perry Anderson en “Efectos posteriores”, en Anderson Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*. p. 111

tiempo en recuperar su rebeldía para revelar sus capacidades de renovación y creación.

El arte político parece tener muy pocas posibilidades para abrir nuevos campos de acción. Al parecer, como señala Peter Wollen, al arte contemporáneo sólo le quedan dos opciones: o “revalorizar la tradición moderna, reincorporando algunos de sus elementos como correctivo a la nueva cultura visual posmoderna” o “arrojarse de cabeza al nuevo mundo seductor de la celebridad, la comercialidad y el sensacionalismo”<sup>2</sup>.

Por lo anterior, se hace necesario recuperar la memoria histórica acerca de la importancia de la actividad creativa y creadora dentro de las grandes movilizaciones que se generaron en el mundo durante la segunda década del siglo XX y toda la gama de acciones y movilizaciones que se vienen desarrollando desde entonces para combatir y contrarrestar esta idea que propala el capitalismo de representar el “camino único e inevitable” por el que habrá de transitar toda la humanidad.

Es precisamente la idea de la posibilidad actual de emprender “un nuevo asedio a la utopía”, en este caso a través de la participación en los movimientos sociales y realización de “un arte con política” como lo plantea Hal Foster<sup>3</sup>, lo que motiva esta investigación. De ahí la incursión por los terrenos de la Filosofía que conducen hacia la utopía posible, y por los terrenos de la historia del arte y la política a través del análisis del papel del arte en los movimientos sociales desde el Movimiento estudiantil en 1968, hasta las grandes movilizaciones de las postrimerías del siglo XX y los inicios del siglo XXI.

El hecho de iniciar este recorrido por los acontecimientos de 1968 en el mundo, obedece a que mi investigación plantea que, sin ser la primera vez que sucedía, es en este momento en el que la sociedad civil participa de manera más clara, abierta y conciente, en lo que Sánchez Vázquez llama “el asalto a la Utopía posible”, la Utopía que no se plantea para el futuro, sino que se busca y se defiende en el presente

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>3</sup> Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma blanco (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 112.

mediante la decisión de batirse por ella de diversas formas. En 1968 se da asimismo, de forma clara, abierta y conciente, la integración del artista político con el movimiento social en esta decisión de alcanzar la Utopía, de “ser realistas y exigir lo imposible”, según rezaba un célebre *graffiti* en La Sorbona<sup>4</sup>.

Mil novecientos sesenta y ocho fue el momento en que sin entender bien a bien lo que estaba sucediendo, creadores e intelectuales de izquierda fueron capaces de percibir que se trataba de algo sin precedentes en la historia de las movilizaciones por los cambios profundos. En consecuencia decidieron manifestarse y tomar la palabra en el sentido en que lo plantea de Certeau<sup>5</sup>; al lado de los jóvenes y estudiantes que encabezaron la lucha contra el autoritarismo y la falta de libertades. Es por esta razón que mi trabajo plantea que la primer Utopía posible es La toma de la palabra, retomando el título del libro de este autor.<sup>6</sup>

El segundo momento que considero importante en la unión arte-utopía, es el de la confirmación de la conciencia acerca de la pluralidad que compone al mundo. La pluralidad de razas, sectores sociales, preferencias sexuales e ideas políticas y religiosas. El momento en que el sector dominante blanco, masculino y heterosexual, se dio cuenta de que no podía seguir ignorando la existencia del otro o de los otros: los africanos, los asiáticos y los latinoamericanos; las mujeres y los homosexuales.

Pero más importante aún es que se trata del momento en que esos otros, se miraron a sí mismos ya sin prejuicios, sin complejos. Y decidieron retomar la palabra que en palabras de de Certeau el poder había “recuperado”, para hacer ver al mundo la forma como ellos se miraban a sí mismos. Este es el motivo por el cual la segunda utopía que planteo es la forma como el arte comprometido deja ver La Mirada del Otro, que es el título que he dado al segundo capítulo. En éste hago un recorrido por algunas de las manifestaciones artísticas marginales que se dieron durante las décadas de los

---

<sup>4</sup> Cfr. *supra*, p. 12.

<sup>5</sup> Historiador, antropólogo, lingüista y psicoanalista francés. Profesor en varias universidades de Francia y América. Vivió el mayo del 68 y tuvo la capacidad de entender su trascendencia histórica. De inmediato supo que ahí se estaba manifestando un nuevo lenguaje, una nueva cultura, un nuevo saber. El saber de los que hasta entonces no habían sido tomados en cuenta.

<sup>6</sup> De Certeau, Michel, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, 1995.

70, 80 y 90; tales como el arte feminista, el arte de los negros, el arte latinoamericano y el arte de los homosexuales; que forman lo que hoy se define como alteridad u otredad.

Una vez que la toma de la palabra se ha unido a la mirada del otro; surge *la* palabra resignificada. Es así que en el tercer capítulo, se realiza un análisis del papel que ha jugado el arte en los movimientos zapatista y antineoliberal, como se le conoció inicialmente, o altermundista, como se le denomina en la actualidad más correctamente por su propuesta de que “otro mundo es posible”.

Estas grandes movilizaciones de resistencia que se han generado en el mundo desde los años 90 del siglo XX hasta hoy, y que se han desarrollado en diferentes puntos tanto del norte del planeta como Seattle, Génova, Sidney, Davós, Barcelona y Washington; como del Cono Sur: Porto Alegre, Buenos Aires y Cancún; tocan la esfera de la utopía posible, tal como lo plantea el filósofo y teórico de arte Adolfo Sánchez Vázquez quien asegura que:

[L]as utopías modernas no sólo [se] anclan en lo real y critican el presente, sino que se internan imaginativamente en el futuro y exploran lo posible. Anticipan con ello una realidad que no es todavía, pero que puede y debe ser. La utopía aquí no sólo hace ver una inadecuación entre lo ideal y lo real y expresa una disconformidad con la realidad presente, sino que propone un modelo de sociedad que, a diferencia del platónico, no está fuera del tiempo y de lo posible.<sup>7</sup>

Es decir, han pasado de la idea a la práctica. De ahí que resulten tan esperanzadoras para el futuro del mundo. Un factor importantísimo para el impulso de estas movilizaciones, ha sido el surgimiento del movimiento encabezado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que el primero de enero de 1994 salió a la luz pública para gritar su “Hoy decimos ¡basta!”, y declararle la guerra: “[A]l ejército federal mexicano, pilar básico de la dictadura que padecemos, monopolizada por el partido en el poder y encabezada por el ejecutivo federal que hoy detenta su jefe máximo e ilegítimo: Carlos Salinas de Gortari.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “La Utopía del “fin de la Utopía””, en *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*, p. 294.

<sup>8</sup> Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *EZLN Documentos y comunicados*, tomo 1, México, Era, 1997, p. 34.



El surgimiento del movimiento zapatista, renovó la esperanza entre el amplio abanico de la izquierda mundial y propició el renacimiento de la Utopía. El zapatismo, contra toda lógica (por tratarse de un movimiento armado que declaró la guerra al Estado), ha colocado en primer término a la palabra antes que a las armas. La palabra revalorada y sobre todo, resignificada, a partir, sobre todo, de la ética. Como parte de esta revalorización de la palabra, el zapatismo ha generado interesantes manifestaciones en el terreno del arte y la cultura en general, manifestaciones que van de la literatura a las artes plásticas, pasando por el video, la fotografía, la música y el teatro.

En estos tiempos de desesperanza, de “incertidumbres y desencantos”, el movimiento zapatista ha resultado ser un aire fresco, “un nuevo asedio a la utopía”, para impulsar “la torre de sueños y esperanzas”; tan necesaria para acometer la tarea que tanto la sociedad civil como los artistas e intelectuales progresistas del mundo habremos de realizar para concretar esa gran utopía que generó la aparición del más radical movimiento de fin del siglo XX. Tan radical que propone no cambiar al mundo, sino apenas construirnos uno nuevo: “Un mundo donde quepan muchos mundos”, pues como señala Sánchez Vázquez,

[U]n mundo sin utopías, es decir, sin metas, sin ideales, sería un mundo sin historia, congelado en el presente. Como también lo sería un mundo cuyos ideales y metas estuvieran previstos o garantizados por leyes de la historia que tocaría a la ciencia fijar, eliminando la incertidumbre propia de la historia y, en consecuencia, de toda utopía.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *op. Cit.*, p. 307.

# I. La toma de la palabra

En mayo último, se tomó la palabra como se tomó la Bastilla en 1789. La plaza fuerte ocupada es un conocimiento conservado por los dispensadores de la cultura y destinado a mantener la integración o el encierro de los trabajadores, estudiantes y obreros, en un sistema que les fija el funcionamiento. De la toma de la Bastilla a la toma de la Sorbona, entre estos dos símbolos, una diferencia esencial caracteriza el acontecimiento del 13 de mayo de 1968: hoy es la palabra prisionera la que se ha liberado.

*Michel de Certeau*

En general, la historia está hecha de momentos cruciales en la vida de la humanidad, momentos que por su intensidad y por su gravedad, no pueden ser ignorados porque marcan irremediablemente el futuro de ésta, su actitud ante la vida, su cosmovisión, su práctica social, política y cultural. Momentos en los que, como en 1968, la utopía se hace presente en toda su expresión para aglutinar en torno a ella a miles de voces y prácticas en todo el mundo, que buscan su realización plena. “En 1968, la humanidad perdió su inocencia” —nos comentó en clase el respetado profesor Armando Torres Michúa<sup>1</sup> hoy desaparecido—. Y continuó: “después de 1968 nadie puede fingir que no conoce el mundo. 1968 nos marcó a todos, a los que lo vivimos y aún a los que no lo vivieron directamente”.

Efectivamente, ninguno de los presentes en ese momento, había participado directamente en el movimiento estudiantil, pero sin embargo vivíamos sus consecuencias y teníamos alguna información aún cuando fuera vaga, acerca de lo que se estaba hablando. Tal vez no se tuviera un conocimiento preciso de las implicaciones que tuvo este movimiento en el mundo, de los acontecimientos de mayo en Francia, o de las causas que provocaron las multitudinarias movilizaciones estudiantiles en México; pero todos sabíamos de la terrible represión en que habían

---

<sup>1</sup> Historiador y teórico de arte, fue profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas tanto en la Licenciatura como en la División de Posgrado.

culminado aquel 2 de octubre. Y cada cual, fuera conciente o no de ello, lo admitiera o no, tenía una posición política al respecto, ya fuera a favor o en contra (o incluso de total indiferencia), de las causas que enarbolaron los jóvenes en 1968. En lo personal, la marca de la que hablaba el profesor, hizo que su comentario me quedara grabado tan vívidamente.

## **La palabra hecha gráfica colectiva**

La conciencia que se manifestó en las grandes movilizaciones sociales de 1968 en México y el mundo, tuvo su reflejo en diferentes ámbitos de la vida social, política y cultural. El arte no podía ser la excepción. La toma de la palabra se extendió a las formas específicas del arte para adoptar la forma de poesía, de canto, de mural, de manta, de graffiti, de *performance*, de cartel, de pintura, de escultura, de pinta, de gráfica colectiva. De Arte en Resistencia en toda la extensión de su significado.

Cinco imágenes anónimas de las muchas que circularon a partir de la segunda mitad del año 1968 en la Ciudad de México, nos dan cuenta de los acontecimientos que se suscitaban en esas fechas en nuestro país. En las cinco aparece la leyenda "México 68", que formaba parte del logotipo empleado para anunciar los XIX Juegos Olímpicos que en ese año tendrían su sede en México.

En cada una de ellas, delante del logo aparecen pequeñas pero significativas representaciones de la violencia que el Estado estaba empleando para reprimir las movilizaciones que desde el mes de julio de ese año venían realizando los jóvenes estudiantes como protesta, entre otras cosas, por el autoritarismo y la falta de libertades que se padecían en todos los ámbitos de la vida. (Fig. 1).



1. Utilización del logotipo oficial de las Olimpiadas, con un mensaje resignificado. 52 x 13 c/u. Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

Los personajes que aparecen en cada una de estas imágenes, además del logo ya mencionado son: En la primera, un granadero<sup>2</sup> con arma calada que atraviesa con su bayoneta a un joven con un cartel en la mano. En la segunda se ve la paloma de la paz —que también formaba parte de los carteles promocionales de los Juegos Olímpicos— sacrificada en nombre de ellos mediante un puñal que la atraviesa y que en su punta derrama sangre. En la tercera otro miembro de las fuerzas armadas con aspecto bestial. En la cuarta el perfil de un gorila con casco, con el que se identifica a los miembros del cuerpo de granaderos. En la última, el perfil del mismo gorila que deviene en el perfil de Gustavo Díaz Ordaz, presidente de la República en ese momento y por lo tanto,

considerado el responsable intelectual de la represión. Imágenes todas cargadas de significado.

La importancia estética de estas obras que vemos en un pequeño formato horizontal, radica no solamente en su capacidad de transmitir un mensaje tan impactante con tan pocos elementos compositivos, sino en la capacidad que tuvieron sus creadores de retomar los símbolos de un evento de importancia mundial como son las Olimpiadas —cuyo significado principal es la unidad de los pueblos en la paz— para subvertir los códigos y denunciar la total falta de libertad de expresión, el autoritarismo, la cerrazón de las autoridades gubernamentales y la represión de que fueron objeto los jóvenes involucrados.

---

<sup>2</sup> Integrente del Cuerpo de Granaderos, policía antimotines que nació oficialmente en 1958, con la creación de la Primera Compañía de Granaderos. En 1968, los granaderos, junto con el Ejército, tuvieron un papel principal en la represión.

¿Qué estaba sucediendo en 1968 en México y el mundo? ¿Qué fue lo que dio lugar a la aparición de estas y otras obras gráficas igualmente significativas? Veamos.

En la década de los sesenta, el mundo hegemónico se encontraba dividido en dos grandes bloques ideológicos: el bloque capitalista y el bloque socialista, enfrentados en una permanente “guerra fría” que involucraba a una gran cantidad de países en el mundo. En ambos bloques, el autoritarismo y la falta de libertades se manifestaban por igual en todos los ámbitos de la vida. En ambos casos, existía un absoluto control de la vida cotidiana por parte de las estructuras de poder, lo que generaba entre la población, sobre todo entre los jóvenes, una situación de descontento.

Por otro lado, lejos de las metrópolis, en las antiguas colonias europeas, algo estaba sucediendo. La pequeña isla de Cuba se había librado de la dictadura de Fulgencio Batista e iniciaba un camino independiente y prometedor; mientras que Vietnam estaba demostrando con su resistencia, que era posible humillar y aún derrotar al poderoso ejército norteamericano. En ambos casos, se podía vislumbrar al pequeño David triunfando sobre Goliat. Hacia finales de la década, los ejemplos de estas dos pequeñas-grandes naciones, se habían extendido por el mundo gracias a los medios masivos de comunicación.

Esto sumado a la difusión de las ideas de los intelectuales críticos, que tanto en los países del primer mundo como en los países subdesarrollados se pronunciaban en contra del orden imperante y a favor de la creación de posibilidades diferentes de relación no sólo entre las naciones sino también entre los individuos.

En México por ejemplo, en el círculo de estudiantes progresistas, se leía a José Revueltas, intelectual, novelista, activista y teórico político marxista. Miembro crítico del Partido Comunista que fue varias veces encarcelado por sus ideas y su práctica políticas. Revueltas le concedía un papel importantísimo al arte como generador de conciencia. Así lo comenta Adolfo Sánchez Vázquez:

Para Revueltas el arte —junto con el partido— constituye la “conciencia organizada”, pero con esta particularidad: que la del artista es superior a la del político. Y ello es así porque el arte por el campo más extenso que abarca y el área más amplia que ocupa en la sociedad y la historia “logra un área de influencia y de desarrollo mucho más importante que la simple política, que la simple economía, que la simple sociedad” [...] no se puede dejar de admitir

con Revueltas el elevado papel del arte en el proceso de desenajenación del hombre tanto en el presente como en el futuro.<sup>3</sup>

Otro personaje que ejerció gran influencia entre los jóvenes estudiantes fue Eli de Gortari, filósofo, profesor de filosofía en varias universidades del país y Rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su decidida participación en el movimiento estudiantil de 1968, lo llevó a ser encarcelado.

De igual forma, en Francia se recibía la influencia de importantes intelectuales como André Malraux, arqueólogo, novelista, teórico de arte, activista político y funcionario gubernamental que en su juventud viajó a Indochina para realizar una investigación arqueológica y se unió a la lucha de los indochinos contra la colonización francesa. O la del filósofo Jean Paul-Sartre, importante figura del existencialismo, dramaturgo, novelista y periodista político cuyas ideas acerca de la elección como algo fundamental e ineludible en la existencia humana, fueron cardinales en el movimiento estudiantil de Francia. También las ideas de Simone de Beauvoir, intelectual y novelista, cuya vida y obra son tan importantes para el desarrollo del movimiento feminista mundial.

No hay que olvidar, además, la difusión de los ideales de luchadores sociales y revolucionarios que eran o habían sido en un pasado muy reciente, protagonistas de movimientos que acaparaban la atención mundial por su decisión de cambiar las condiciones de vida de las clases marginadas y de los pueblos del tercer mundo. En cuanto a los luchadores sociales, podemos hablar de Martin Luther King, quien encabezó la lucha pacífica por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos y que había sido asesinado el 4 de abril de 1968 en Memphis, Tennessee.

O las ideas y el ejemplo de revolucionarios como Ernesto *Ché* Guevara, figura importantísima de la Revolución cubana, asesinado el 8 de octubre de 1967 en Bolivia.<sup>4</sup> O el ejemplo de Ho Chi-Minh máximo dirigente de la guerra anticolonialista que el pueblo de Vietnam había librado primero contra Francia y posteriormente contra Japón y que en esos momentos enfrentaba una guerra completamente desigual contra la intervención estadounidense.

---

<sup>3</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, "La estética terrenal de José Revueltas", en *Ensayos sobre arte y marxismo*, p. 188.

<sup>4</sup> En 1961, El *Ché* Guevara escribió *Relatos de la guerra revolucionaria en Cuba*, que tuvo amplia difusión y aceptación entre la izquierda y sobre todo entre los jóvenes.

Todas estas ideas y experiencias que mencionamos, calaban muy profundamente en las conciencias, y eran principalmente los jóvenes con o sin filiación política, los que más fuertemente recibían el mensaje. Aún era posible soñar. Aún era posible la utopía. “Seamos realistas, exijamos lo imposible”, fue uno de los memorables *graffitis* que por decenas aparecieron en los muros de la Universidad La Sorbona y de la ciudad de París durante aquel también memorable mayo de 68.

Las movilizaciones estudiantiles de 1968 sacudieron a países de casi todos los continentes y participaron diversos sectores de la sociedad. Es ese el rasgo que hace tan peculiar este momento. Se trata de un movimiento mundial, un movimiento global cuando el término globalización no era aún nada común.<sup>5</sup> Si bien en cada país las movilizaciones adquirieron características propias y por ello también tuvieron desenlaces particulares, en todas ellas el denominador común fue el hecho de haber sido iniciadas e impulsadas por jóvenes, principalmente estudiantes de niveles medio y superior. Los jóvenes se rebelaban contra el *statu quo* imperante. Se rebelaban contra el autoritarismo en todas sus expresiones, como lo expresa Adolfo Sánchez Vázquez,

[E]l cuestionamiento de la autoridad política se extiende a otras formas de autoridad que se dan no sólo en las relaciones entre el Estado y la sociedad, sino también en el seno de la sociedad misma: relaciones en la familia, entre los sexos, en la docencia, entre generaciones. En todas ellas, el poder, o micro poder autoritario es impugnado.<sup>6</sup>

Es ese autoritarismo el que se ve cuestionado mediante las imágenes arriba descritas y muchas más que circularon durante esos escasos tres meses en los que los jóvenes protagonizaron un movimiento creciente para reclamar más espacios de participación. En uno de los carteles producidos se puede leer: “Incorporación del joven de 18 años a la vida política del país”. Una frase que en el contexto, relacionándola con la rabiosa represión de que eran objeto por parte de los granaderos sin importar su edad, resulta una cruel ironía ya que era una de las demandas que los jóvenes mantenían. (Fig. 2)

---

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, p. 110-116.

<sup>6</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “El movimiento del 68”, en *Entre la realidad y la utopía Ensayos sobre política, moral y socialismo*, p. 91.

La utopía parte siempre de una crítica a la realidad para apuntar una propuesta de cambio que se proyecta al futuro, es en el futuro donde la utopía podrá tener concreción. Los jóvenes participantes de las movilizaciones en 1968, tanto en México como en Francia y otros países, vislumbraban la posibilidad de un mundo mejor, más humano, más abierto, más democrático, con mayores posibilidades de participación, con mayor libertad para ejercer sus potencialidades intelectuales, sociales y sexuales. Para Michel de Certeau, en 1968 se “tomó la palabra” que hasta entonces “había estado prisionera”.<sup>7</sup>



2. El texto como parte fundamental en la nueva iconografía. 33 x 22 cm. c/u  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

Y fueron ellos, los jóvenes, quienes salieron a las calles a tomar la palabra, a decir “aquí estamos, no somos objetos, somos seres pensantes y actuantes que no estamos dispuestos a continuar viviendo en esta total ausencia de libertades”. (Fig. 3). Y hablaron, discutieron, se organizaron y dieron ejemplo de democracia en la toma de decisiones. Y llenaron las calles de entusiasmo, cartel, *performance*, teatro y poesía. Y tuvieron que vencer el miedo. Y tomaron el Zócalo cuando hacerlo era un acto prohibido y penado. Y se enfrentaron, incluso, cuando no les quedó otra salida, en condiciones completamente desiguales contra policías, granaderos y militares perfectamente armados.

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, p. 39.





3. La toma de la palabra en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco. Fotografía tomada de *La noche de Tlatelolco*

La toma de la palabra. Hablar, discutir, convencer, reconocer. Un signo de madurez. El gran logro de los hechos de 1968, es que comenzamos a madurar como sociedad, comenzamos a hablar para reconocer nuestras similitudes y nuestras diferencias, comenzamos a tener conciencia de que independientemente de doctrinas e ideologías, somos un mundo plural, diverso, que debe su riqueza a esa gran diversidad.

El movimiento estudiantil en México no fue un producto importado, ningún movimiento podría ser una réplica fiel de lo que acontece en lugares lejanos aún cuando se compartan experiencias. Al respecto, M. Mayagoitia, en carta a *Le Monde* del 7 de octubre de 1968 escribe:

Se trata de un conflicto muy distinto al de mayo en Francia, En México no hubo prácticamente reivindicaciones escolares o académicas; sólo peticiones políticas; liberación de presos políticos, disolución del cuerpo de granaderos, destitución del alcalde de la ciudad (sic), del jefe de la seguridad [...] ¿Puede hablarse de sólidas tradiciones democráticas cuando de hecho no hay más que un partido político? ¿Cuándo en las cámaras no se admiten candidatos de otro partido o sólo se aceptan algunos para dar la engañosa apariencia de una oposición?<sup>8</sup>

Estas reivindicaciones políticas que abarcaban las demandas no solamente del sector estudiantil sino del resto de la población, se ven reflejadas en los carteles que por decenas se distribuyeron por la ciudad. Imágenes y textos llenos de ironía que develan la incapacidad del gobierno para dialogar, como este realizado con plantilla en donde se reproduce la escena de un joven sometido por dos granaderos que lo golpean, en la parte baja se lee la frase: “Año de la lucha democrática.”

---

<sup>8</sup> Citado por Elena Poniatowska en, *La noche de Tlatelolco*, p. 20.

(Fig. 4) La plantilla fue una técnica que por su facilidad de reproducción, fue muy utilizada en el Movimiento.



4. La ironía del texto en contraposición a la imagen.  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

O este otro con la leyenda “¡Libertad a los presos políticos!”, que fue otra de las demandas del movimiento, en donde aparece el rostro de Demetrio Vallejo, líder



ferrocarrilero que tenía 14 años encarcelado y que se convirtió en una figura emblemática. (Fig. 5). En relación a esta misma demanda, podemos encontrar decenas de ejemplos de los que reproducimos algunos. En varios de ellos se entremezclan las imágenes con las frases que refuerzan el mensaje. (Fig. 6).

5. Imagen de Demetrio Vallejo.  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

Aunque se puede suponer que los dirigentes y muchos de los activistas del movimiento estudiantil en México estaban bien informados de lo que estaba sucediendo en Francia y otros países, la dinámica que aquí adquirió la movilización, respondió a las condiciones sociales, económicas y políticas concretas que se vivían en el país.

Por otro lado, aunque aparentemente el movimiento se inicia con un hecho intrascendente (un viejo problema de rivalidad entre estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) con los estudiantes de la Preparatoria particular Isaac Ochotorena, quienes a consecuencia de un partido de fútbol, protagonizaron una pelea que fue fuertemente reprimida por los granaderos (que, incluso, irrumpieron en las instalaciones de las Vocacionales), la torpeza y sobre todo la fuerte represión gubernamental, aunada a su incapacidad por ofrecer una salida política al conflicto, hace que la indignación vaya creciendo entre los jóvenes y el movimiento se vaya radicalizando.



6. Las imágenes en blanco y negro agregaron fuerza al mensaje  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

La radicalización del movimiento como consecuencia de la represión de que fue objeto, se ve reflejada en el desarrollo de la gráfica que va haciendo eco de las demandas que se van sumando, como este grabado en el que se puede observar la exigencia de la desaparición del cuerpo de granaderos a los que los artistas

anónimos identifican con el perfil de un gorila al que le colocan el casco característico de este cuerpo policial (Fig. 7). O en este otro que vemos pegado sobre un autobús al lado de la propaganda de las Olimpiadas, en el que se aprecian las botas y las armas de los granaderos reprimiendo a un joven que yace en el piso, con la frase “¡No más agresión!” (Fig. 8)



7. Analogía entre el cuerpo de granaderos y el gorila  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.  
70 x 62 cm.

8. Cartel colocado al lado de la propaganda oficial de Las Olimpiadas, sobre un autobús. Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.



Y es que tanto entre los jóvenes como entre los trabajadores y en la población en general, existía ya un fuerte sentimiento de rechazo por las políticas sistemáticamente represivas ejercidas por el Estado, no sólo durante el gobierno de Díaz Ordaz sino desde mucho antes.

Por ejemplo, durante los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines y de Adolfo López Mateos (cuando el propio Díaz Ordaz era Secretario de Gobernación), se había reprimido fuertemente a los movimientos de trabajadores y campesinos. Ejemplo de ello son: la represión al movimiento magisterial (1956-1960), al movimiento ferrocarrilero (1958-1959) y el asesinato de Rubén Jaramillo y su familia (1962). Con Díaz Ordaz ya en la presidencia se dio el aplastamiento del movimiento de los médicos (1965) y la ocupación militar de la Universidad nicolaita (1966) así como de la Universidad de Sonora (1967).<sup>9</sup>

Mediante un análisis cuidadoso de la gráfica que por centenas se produjo durante el tiempo que duración de las movilizaciones, se puede conocer el derrotero que fue siguiendo el movimiento pues en los talleres de artes plásticas se trabajaba para trasladar las demandas a la imagen visual, creando así un debate iconográfico para contrarrestar la propaganda oficial.

Así como afirmábamos que las tácticas empleadas por los jóvenes, fueron diferentes en México y en Francia; de igual manera, las empleadas por los artistas en un país o en otro, tuvieron características propias. En México, en la efervescencia del movimiento estudiantil, los profesores y estudiantes de arte, tanto de la Escuela Nacional de Artes Plásticas como de La Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, también hicieron uso de la palabra. No se limitaron a participar en las asambleas, mítines y marchas organizados por el Consejo Nacional de Huelga (CNH) sino que, continuando con su tradición de lucha y participación en movimientos sociales, y recogiendo la herencia de Taller de Gráfica Popular (TGP), se dieron a la tarea de participar de la nueva Utopía a través de su producción plástica.

La palabra tomó los talleres que permanecieron trabajando día y noche para que a la mañana siguiente, los carteles producidos se distribuyeran en las paredes

---

<sup>9</sup> Para ampliar la información sobre este tema, se puede leer el artículo de Raúl Jardón, "La represión en México: 1950-1971", en *Rebeldía* num. 2. pp. 57-65.

de calles, escuelas, fábricas, mercados y autobuses; llevando mensajes de dignidad y resistencia a los obreros y trabajadores, a las amas de casa y a los profesionistas. Se pueden ver imágenes de la gente en las calles portando los carteles producidos, como esta en la que un ciclista porta el cartel de Vallejo en alguna de las múltiples movilizaciones. (Fig. 9).



9. Ciclista portando el cartel de Vallejo. Fotografía tomada de *La noche de Tlatelolco*

Aprovechando la posibilidad de reproducción múltiple que brindan las técnicas de grabado como la xilografía, la linoleografía, la litografía y la serigrafía; cientos de carteles de diverso tipo, tamaño, técnica y calidad; fueron distribuidos por la ciudad. Carteles dotados de significado, en este caso el mensaje político. En algunos casos, la producción gráfica, además de cumplir con el cometido de llevar el mensaje, también cubre con las expectativas de un público más crítico y exigente en el terreno estético.

Todos ellos recurren a la figuración de diversa índole, desde un marcado realismo, hasta la interpretación más libre y la caricaturización. Su impresión en blanco y negro les imprime mayor fuerza expresiva. El *Grupo Mira*, diseñó y editó un libro titulado *La gráfica del 68*, en el que realiza una recopilación del material gráfico que pudo rescatar y en donde afirma que:

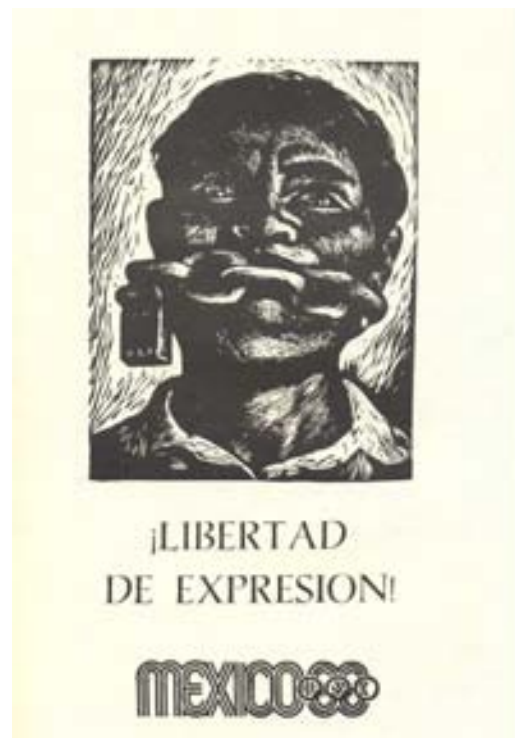
La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, en el que se envuelve a la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva, de difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar a la participación; las brigadas de producción gráfica establecieron un importante precedente de trabajo colectivo. Para una de las acciones más significativas del movimiento estudiantil-popular, *la marcha silenciosa*, el edificio de la vieja "Academia de San Carlos", se convirtió en un gran taller en el que alumnos, profesores, activistas del I.P.N., U.N.A.M., Normal, Chapingo y otras escuelas, trabajadores

de imprenta, manuales y administrativos, trabajaron sin cesar –día y noche- para organizar y producir material suficiente, cientos de mantas, miles de pancartas, carteles y grabados cubrieron el acontecimiento. Durante el movimiento, la Escuela Nacional de Artes Plásticas se convirtió en un organismo vivo que supo asumir su responsabilidad social.<sup>10</sup>

El esfuerzo del *Grupo Mira* por recopilar la mayor cantidad posible de los materiales de propaganda que se produjeron durante el Movimiento del 68, es muy valioso; de otra manera, al ser un material producido con carácter momentáneo, se habría perdido la posibilidad de conocerlo hoy en día.

La mayor parte de la gráfica producida en los talleres de la Academia de San Carlos en 1968 es de origen anónimo aunque en casos excepcionales se conoce el nombre de los autores. Dentro de la gran cantidad de carteles producidos, podemos distinguir varios tipos de propuestas: una de minuciosa elaboración, excelente dibujo y técnica precisa que es herencia directa del estilo desarrollado por el TGP, cuyo ejemplo más claro es el grabado en linóleo de Adolfo Mexiac titulado “¡Libertad de expresión!” en el que se puede apreciar un rostro de rasgos autóctonos, cuya boca se encuentra sellada por una gruesa cadena y un candado, en la parte baja se puede observar el logotipo de los XIX Juegos Olímpicos. Un mensaje fuerte y directo que

aún hoy día es utilizado con frecuencia durante las movilizaciones sociales. (Fig. 10) O el anónimo de excelente factura, una impactante xilografía, realizada como a la *manera negra*, en la que se aprecia la escena de un hombre tirado en el piso rodeado por soldados que lo golpean. La composición desborda al marco en la parte



10. Xilografía de Adolfo Mexiac  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.  
47 x 30 cm.

<sup>10</sup> Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, p. 15.

inferior, acercando los pies de los militares hacia el espectador y dotando a la imagen de mayor profundidad. En la parte superior se puede leer el fragmento de un escrito de Thomas Mann. La semipenumbra en que se mueven todos los personajes hace que el mensaje sea más intenso y más directo. (Fig. 11)



11. Xilografía elaborada como a la *manera negra*. Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.

Por otro lado se encuentran diseños menos complejos, que responden a la premura del tiempo pero no por ello carentes de valor estético, con características que apuntan más hacia el cartel. Caricaturizados pero con un fuerte significado, como el muy conocido y reproducido, en el que se aprecia la mutación del perfil de Gustavo Díaz Ordaz, presidente en ese momento de México, hacia el perfil de un gorila con casco, símbolo del granadero; en la parte superior el mensaje político. (Fig. 12)

Además de la gráfica, se realizaron *performances*, *happenings* o Teatro de la calle, como comenta la actriz Margarita Isabel:

Nosotros decidimos recurrir a lo único que sabemos hacer: actuar. Dijimos “Vamos a tratar de hacerle comprender a la gente qué es el Movimiento, qué quieren los estudiantes, cuáles son los seis puntos, vamos a demostrar que no son vándalos ni salvajes”. ¿Cómo? Actuando [...] comenzábamos a hablar en voz alta, de modo que la gente nos oyera. [...] Por ejemplo yo llegaba a un puesto de periódicos y pedía un periódico y al instante llegaba también una señora muy *nice*, muy burguesa con sus aretitos, su collarcito de perlititas, de esas que hacen su mercado cada quince días, y que no era sino otra compañera actriz. Ella tomaba un periódico del estante y decía en voz alta, como tanta gente que comenta algo al comprar un periódico: —Estos estudiantes toda la vida haciendo nada más borlotes, miren nada más, y una que vive tan tranquila y tan pacíficamente en México sin meterse con nadie. A ver ¿qué es lo que quieren?— [...] Se empezaba a juntar la gente [...] muchas veces los espontáneos



que intervinieron estaban mucho más politizados que nosotros y hacían una labor mucho más eficaz. Casi siempre todo el mundo acababa a favor mío y a “la catrina” le iba de la patada.<sup>11</sup>

La revista *Proceso* documenta un dato interesante del que hasta antes no se tenía noticia y es el de que a finales de septiembre de 1968, se formó el *Comité de Artistas e Intelectuales*, convocado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuyo director sería el escritor José Revueltas. El Comité se proponía tomar en sus manos la tarea de difundir las causas que originaron el movimiento y denunciar la política represiva del gobierno. *Proceso* Señala que se tiene información de algunos de los escritores participantes (Carlos Monsiváis y Juan García Ponce, quienes en esas fechas fueron entrevistados por la BBC de Londres), pero no de los artistas plásticos que se integraron al Comité en su momento.<sup>12</sup> Es necesario señalar que dicho Comité nunca pudo entrar en función pues el 2 de octubre, el Estado decidió poner un sangriento fin a cualquier intento de organización independiente. José Revueltas fue encarcelado. (Fig. 13).



12. El estilo caricaturesco.  
Fotografía tomada de *La gráfica del 68*.  
95 x 70 cm.

<sup>11</sup> Citado por Elena Poniatowska, *op. cit.*, p. 30.

<sup>12</sup> Ana Cecilia Terrazas, “De un archivo olvidado de la BBC: Hace 30 años documentó el surgimiento del Comité de Artistas e Intelectuales”, *Proceso* 1143, p. 56.



13. El uso de la fuerza  
Fotografía tomada de  
*La noche de Tlatelolco.*

No es la intención de este trabajo realizar un recuento de los acontecimientos que sacudieron al mundo durante el año de 1968. Hechos que por lo demás, ya han sido suficientemente estudiados desde diferentes campos y desde diferentes ángulos políticos a lo largo de estos ya casi 40 años.<sup>13</sup>

Nos interesa, sin embargo, destacar varios aspectos de esta experiencia: a) fue un movimiento de jóvenes, con toda la energía, vitalidad, frescura e imaginación que la juventud puede aportar; b) su carácter mundial, en el sentido de que aunque con sus particularidades en cada caso, el movimiento abarcó tres continentes; c) la composición plural de los participantes, pues aunque en México no se pudo lograr el apoyo de la clase obrera debido en parte al gran control que el Estado ejercía sobre los trabajadores a través de las corporaciones oficiales como la Confederación de

---

<sup>13</sup> Para conocer más acerca del movimiento estudiantil de 1968 en México, recomendamos la lectura del libro *México 68: Juventud y Revolución*, de José Revueltas, y, *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, así como *Movimiento Estudiantil de 1968*, que se puede consultar en <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/informe/tema03.pdf>. Para comprender las repercusiones de este movimiento, sugerimos la lectura de la conferencia "El movimiento del 68", que presentó Adolfo Sánchez Vázquez durante la celebración de los 25 años de ese movimiento y que se encuentra reproducida en su libro *Entre la realidad y la Utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*. De igual forma, para entender el movimiento en Francia, recomendamos el libro *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, de Michel de Certeau.

Trabajadores de México (CTM); en Francia por el contrario, los trabajadores apoyaron incluso mediante una huelga general que llegó a abarcar a cerca de nueve millones de trabajadores en diversas industrias de ese país; d) la clara rebelión contra todo tipo de autoritarismo: estatal, religioso, laboral, académico, familiar; e) la reivindicación de la moral y la ética como valores necesarios en las relaciones de todo tipo entre los individuos y; f) la decisión de romper el silencio, de salir a la calle venciendo los temores para exigir ser tomado en cuenta. Un deseo de dialogar con el otro, de hablar pero también de escuchar. Un deseo de transformar al mundo, con la certeza, que recalca Sánchez Vázquez, de que esto es algo no sólo posible sino deseable.

Después de aquel 2 de octubre, se desencadenó el caos dejando como saldo a cientos de muertos, cientos de desaparecidos y decenas de detenidos.

La masacre dura más de dos horas. A partir del momento en que se producen los primeros disparos, se generaliza rápidamente una intensa balacera. En ese tiempo la dirigencia del CGH fue detenida y, hasta el día de hoy, es incompleta la lista real de heridos, muertos y desaparecidos [...] La operación Galeana y la coordinación interinstitucional desplegada muestra que hubo una decisión de Estado de masacrar a la población allí reunida. Que esta población fue considerada como el núcleo activo de la población nacional que debía ser aniquilado en aras de la estabilidad del sistema autoritario que se buscaba modificar.<sup>14</sup>

La persecución que se desató en contra de cualquier persona sospechosa de “subversión”, alcanzó también a un buen número de intelectuales de izquierda, en una cacería de brujas interminable que provocó la frustración, el miedo y la inmovilidad durante varios años.

En 1998, a 30 años de la masacre de Tlatelolco, Carlos Monsiváis escribió:

A diferencia de otros movimientos, el 68 no es relegable con una frase o un gesto. El cinismo puede declararlo obsoleto, pero sin democracia todos, los activistas y los cínicos, exhiben su obsolescencia, y por eso el 68 recupera su actualidad al incorporársele al Movimiento palabras clave que no manejó, pero que le corresponden: *democracia, pluralidad, tolerancia*.<sup>15</sup>

Hacia mediados de la década de los setenta y principios de los ochenta, una vez superado en parte el temor y, sobre todo, cosechando todo lo que de conciencia había sembrado el propio 68; la Utopía, que no estaba muerta, resurgió entre los

---

<sup>14</sup> *Movimiento Estudiantil de 1968*, consultado el 10 de febrero de 2008 en: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/informe/tema03.pdf>

<sup>15</sup> Carlos Monsiváis, “Presencia del 98 en el 68”, en *Proceso* 1143, 27 de septiembre de 1998, p. 11.

creadores de nuestro país de forma diferente. Tal vez como un mecanismo de defensa, los creadores se buscaron y se agruparon para continuar con sus propuestas y sus aportes en la búsqueda de nuevos códigos con los que expresar sus Utopías de Libertad y Democracia. De esto hablaremos en el capítulo II.

## La toma de la palabra en el mayo francés

En 1968 en Francia como en México y otros países del mundo, los muros de las universidades y de las calles se llenaron de carteles y *graffitis* de autoría anónima. Las paredes ocupadas expresaban ese deseo de tomar la palabra, con mensajes llenos de poesía y de utopía: “La poesía está en la calle”, “El poeta arrancó la palabra”, “Profesores, ustedes nos hacen envejecer”, “Habla con tus vecinos”, “Abre las ventanas de tu corazón”, “Corre, compañero, el mundo está detrás de ti”. La utopía presente. La utopía posible.

Las aulas de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Decorativas de París, se convirtieron temporalmente en talleres populares, en los que se cuestionaban las prácticas artísticas tradicionales y se pugnaba por una nueva concepción colectivista del arte. Se producían carteles sin firma, donde más que la imagen lo que importaba era la contundencia de los mensajes dirigidos para propiciar la movilización y la conciencia. Mensajes como: “Taller popular sí, taller burgués no”, “Menos teoría, más práctica”. (Fig. 14).



14. Habitación utilizada por un “Comité de Acción”  
Fotografía tomada de *Arte y propaganda del siglo XX*.

Los auditorios, aulas y pasillos de La Sorbona se convirtieron en lugares de reunión y discusión política. (Fig. 15). El escritor Julio Cortázar dedicó este poema a las movilizaciones estudiantiles que se desarrollaron en Francia durante el mes de mayo de 1968:



15. Asamblea estudiantil en La Sorbona. Fotografía tomada de *El esplendor de los sesenta*

Es el tiempo del arrase, la batida  
contra el gran Museo de la Especie  
aquí están las noticias  
mayo 68 mayo 68  
el poema del día la efímera bengala recurrente  
ardiendo en Francia y Alemania  
en Río en Buenos Aires Lima y en Santiago  
los estudiantes al asalto  
en Praga en Milán o en Zurci y en Marsella  
los estudiantes llenos de palomas de pólvora  
los estudiantes que alzan con sus manos desnudas  
los pavimentos del cemento y la estadística  
para apedrear la Gran Costumbre  
y en la ordenada cibernética  
abrir de par en par ventanas como senos.<sup>16</sup>

*Julio Cortázar, "Noticias del mes de mayo."*

Dentro de la protesta cultural de los años 60, además del cuestionamiento al autoritarismo en las estructuras de poder, se contemplaba el ataque a la institución arte y a las formas establecidas de la pintura, en este sentido es que en 1968, Daniel Buren distribuyó sobre las calles de París y sus alrededores, 200 papeles de color rojo y verde. (Fig. 16).

Las investigaciones y el trabajo de artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haake y Marcel Broodthaers se centran principalmente en el marco institucional y en la lógica económica de la distribución del objeto artístico. En sus escritos críticos y en las obras mismas, estos artistas, entre otros, asociados a lo que se denominó en los años 70 crítica

<sup>16</sup> Citado por Ramón Vera en, "Panorama desde el puente", en *Rebeldía* núm.3, p. 54.

institucional, buscaron revelar los modos por medio de los cuales la producción y recepción del arte se encuentran institucionalmente predeterminadas, recuperadas, utilizadas.<sup>17</sup>

A finales de la década de los 50 y durante los años 60, la guerra de Vietnam fue tema para el arte de resistencia tanto norteamericano como europeo que se oponían a ella, ejemplos de esto son la obra *Ira* (óleo sobre lienzo de 1959), del estadounidense Wally Hendrick (1928), excombatiente en Corea; en donde critica el apoyo norteamericano al corrupto régimen de Dngó Dihn Diem, presidente de Vietnam del Sur, cuya cuñada Madame Ñhu era famosa por su fortuna y poder. Thomas Crow afirma que esta obra de Hendrick, realizada a base de grandes manchas de color y con aplicaciones caligráficas, puede señalarse “como la primera denuncia artística contra la política norteamericana en Vietnam.”<sup>18</sup> (Fig. 17).

En este punto quiero recordar que aunque no es un acuerdo unánime, varios teóricos de arte (Entre los que se encuentran Douglas Crimp, Hal Foster, Brian Wallis, Craig Owens, Josep Picó, Andreas Huysen y Adolfo Sánchez Vázquez), coinciden en ubicar los orígenes de la posmodernidad, precisamente entre finales de la década de



16. Daniel Buren, *Foto-recuerdo de uno de los papeles de color rojo y verde pegados en París*, 1968.

Fotografía tomada de *El retorno de lo real*.



17 Wally Hendrick, *Ira*, 1959.

Óleo sobre lienzo, 1,6 x 1,6

Fotografía tomada de

*El esplendor de los sesenta*.

<sup>17</sup> Paloma Blanco, “Explorando el terreno” en, Paloma Blanco, (Ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 48.

<sup>18</sup> Thomas Crow, *El esplendor de los sesenta*, p.28.

los cincuenta y principios de la década de los sesenta. Se trata de un momento de cambios, de rupturas en todos los sentidos; por lo que se puede afirmar que la convulsa situación político-social de la que hablábamos al inicio de este capítulo, tiene su reflejo en el terreno de la estética. Ahora bien, de la misma manera en que no existe un acuerdo en cuanto a la fecha de inicio de la posmodernidad o posmodernismo, tampoco existe un punto de vista único acerca de las características que la definen. Al respecto, Hal Foster, en su “Introducción al posmodernismo” comenta:

Algunos críticos, como Rosalind Kraus y Douglas Crimp, definen el posmodernismo como una ruptura con el campo estético del modernismo. Otros, como Gregory Ulmer y Edward Said, se ocupan del ‘objeto de la poscrítica’ y la política de la interpretación en la actualidad. Algunos como Frederic Jameson y Jean Baudrillard, particularizan el momento posmoderno como un nuevo modo ‘esquizofrénico’ de espacio y tiempo. Otros, entre los que se encuentran Craig Owens y Kenneth Frampton, enmarcan su origen en el declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad.<sup>19</sup>

Para Jameson “El modo más seguro de comprender el concepto de lo postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente”.<sup>20</sup> Se refiere a lo afortunado del término postmodernidad, que pretende iniciar con la teorización de un movimiento dentro de la sociedad que hasta antes de la aparición de dicho término, no terminaba por ser aceptado como un movimiento en sí mismo. Postmodernidad fue un término que tuvo aceptación y resonancia general por lo que a partir de él, se pudo ya comenzar a teorizar más firmemente sobre sus características o definiciones. Jameson nos alerta sin embargo, acerca de que aunque el término parece inocuo en relación a la economía y la política de la sociedad capitalista, no lo es tanto pues.

[P]arece que el término postmoderno ha conseguido acoger las áreas pertinentes de la vida diaria o de lo cotidiano; su resonancia cultural, más amplia que la meramente estética o artística, distrae la atención oportunamente de lo económico a la vez que permite que nuevos materiales e innovaciones económicos (en marketing y publicidad, por ejemplo, pero también en la organización empresarial) se reclasifiquen bajo el nuevo título.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Hal Foster, “Introducción al posmodernismo” en, Hal Foster (selección y prólogo) *La Posmodernidad*, p. 7.

<sup>20</sup> Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 14.

Jameson retoma el término capitalismo tardío, acuñado por el economista Ernest Mandel, quien considera esta etapa como la tercera en la evolución del capital, que constituye una etapa del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes. Jameson concibe la postmodernidad no como un estilo sino como una dominante cultural, lo que permite la coexistencia de un abanico de rasgos. Afirma que se trata de la imposición de la visión cultural estadounidense al resto del mundo. Asegura también que no existe un modelo único de postmodernidad sino que ésta se manifiesta de formas diferentes.

Para Hal Foster, existe un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, o sea, un “posmodernismo de resistencia”; y otro que elogia al status quo mientras repudia al modernismo, es decir, un posmodernismo “de reacción.”<sup>22</sup>

Desde mediados de la década de los cincuenta y a lo largo de los años sesenta, se da una confluencia entre el descontento y las movilizaciones sociales de las que hablamos al principio de este capítulo, y las discusiones en el medio del arte acerca de la naturaleza, los alcances y los límites de éste; así como acerca de los valores estéticos que prevalecían en ese momento. Algunos artistas abandonaron su trabajo individual para unirse a otros en busca de nuevas propuestas de trabajo estético que los mantuviera a la par con las vanguardias políticas. Al respecto, Tomas Crow afirma:

Los medios que se empleaban en esas discusiones estaban en las antípodas de la sequedad del debate verbal: los artistas condensaban conceptos en densos íconos visuales, en conjuntos discontinuos de objetos situados en el espacio, en eventos irrepetibles e intervenciones subversivas en los museos y galerías, que ahora se consideraban bastiones del poder establecido.<sup>23</sup>

El expresionismo abstracto que durante aproximadamente las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial había dominado el ambiente del arte, va perdiendo terreno frente a la necesidad de dotar a la obra de significado. Esto lleva a

---

<sup>22</sup> Hal Foster, *op cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> Thomas Crow, *op. cit.*, p. 12.



que poco a poco vayan surgiendo una variedad de propuestas de representación, el propio Jackson Pollock, paradigma de la abstracción a través de sus *action painting*, en sus trabajos anteriores a su muerte había regresado a su particular lenguaje figurativo. (Fig. 18)



18. Jackson Pollock y su *acción de pintar*. 1950.  
Foto tomada del libro  
*Del arte objetual al arte de concepto*.

Estas propuestas de representación van de la nueva figuración, como la representada por Francis Bacon, (fig. 19) al realismo crítico social como el que realiza B. Rancillac a través de las alteraciones fotográficas, (fig. 20) pasando por la utilización del comic que realiza Erro; (fig. 21) hasta el hiperrealismo.



19. Francis Bacon,  
*Hombre levantándose de una silla*, 1968  
Fotografía tomada de  
*Del arte objetual al arte de concepto*



20. B. Rancillac, ¡Finalmente!,  
*La silueta embellecida hasta el detalle*  
1966. Acrílico sobre lienzo  
Fotografía tomada de *Del arte objetual al arte de concepto*



21. Erro, *Interior Americano no. 3*, 1968,  
Acrílico sobre lienzo. Fotografía tomada de  
*Del arte objetual al arte de concepto*.

Por otro lado, surgen los eventos híbridos conocidos como *happenings*, que combinan acciones de pintura, música, teatro, danza y literatura; en trabajos colectivos en los que el papel del azar y la improvisación se imponen por sobre la planificación y la intención del artista individual, dando origen a un tipo de trabajo artístico en colectivo, con propuestas muy diferentes a las que se plantearon los integrantes de las vanguardias. En la imagen, vemos a Allan Kaprow, uno de los máximos exponentes del *happening*, presentando uno de sus trabajos. (Fig. 22).



22. Allan Kaprow, *18 happenings en seis partes*, 1959. Fotografía tomada de *El esplendor de los sesenta*.

De esta forma, señala Thomas Crow, “los experimentos subversivos de los artistas encontraron [...] una estimulante coincidencia con las más apasionantes y afortunadas formas de disidencia política.”<sup>24</sup> Esta confluencia del arte y la política se va a acentuar durante las protestas contra la guerra de Vietnam y las movilizaciones estudiantiles, tanto en el Continente Europeo como en el Continente Americano.

Un movimiento cultural y artístico que nació impregnado de utopía en su deseo de transformar al mundo, y que ejerció una fuerte influencia entre algunos artistas progresistas de los años 60, fue la *Internacional Situacionista*, cuyo documento fundacional da inicio con las siguientes palabras:

Pensamos que hay que cambiar el mundo. Queremos el cambio más liberador posible de la sociedad y de la vida en que nos hallamos. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones apropiadas [...] El tema que nos ocupa es precisamente el uso de ciertos medios de acción y el descubrimiento de nuevos –que se pueden identificar fácilmente en el dominio de la cultura y de las costumbres-, aplicados en la perspectiva de una interacción de todos los cambios revolucionarios.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid, p, 11.

<sup>25</sup> Guy Debord, *Internacional Situacionista*, Documento fundacional (1957), en *Fuera de Banda* núm. 4, p. 1. <http://sindominio.net/ash/is0000.htm> Consultado el 6 de mayo de 2004.

Fundado en Francia, en 1957, por Guy Debord junto con otros intelectuales franceses, el *situacionismo* fue un movimiento de composición internacional que contaba con afiliados en Dinamarca, Holanda, Bélgica y el Piamonte. Un aspecto interesante del *situacionismo* es que retomó “la ambición heroica de las vanguardias históricas: la transfiguración tanto del arte como de la política”. Al revivir la tradición surrealista de los años veinte en Francia, que se proponía como acto político, las actividades lúdicamente absurdas y sin propósito, el *situacionismo*, basado en la crítica de lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo”,<sup>26</sup> condenaba la erosión de las relaciones sociales auténticas, por el “espectáculo” del consumismo de la cultura de masas.

Debord sostenía que, en complicidad con el crecimiento de unos medios de comunicación de masas unilaterales y aparentemente inexpugnables, la moderna sociedad capitalista funcionaba mediante la sustitución de las experiencias y relaciones experimentadas directamente por imágenes aisladas, mediadas e ilusorias.<sup>27</sup>

Para contrarrestar esto, el *situacionismo* se planteaba la construcción de situaciones, la acción directa, la autogestión integral, la toma de locales, la imaginación,

[E]s decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior [...] la concepción de un urbanismo unitario. El urbanismo unitario se define en primer lugar por el uso del conjunto de las artes y de las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio. Hay que afrontar este conjunto como infinitamente más extenso que el antiguo imperio de la arquitectura sobre las artes tradicionales, o que la actual aplicación ocasional al urbanismo anárquico de técnicas especializadas o de investigaciones científicas como la ecología.<sup>28</sup>

Un ejemplo de las *situaciones* creadas por la *Internacional Situacionista*, es la que desarrollaron en abril de 1958, ante la realización en Bruselas, de la Asamblea General de Críticos de Arte Internacionales, en la que, después de haber distribuido un texto a las afueras del lugar, penetraron por la fuerza a donde eran entrevistados los críticos, para hacer que éstos se enteraran del contenido que comenzaba con las

---

<sup>26</sup> Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, 1967 Champ Libre, 1967, traducción de Maldejojo, en Archivo Situacionista Hispano (1998). <http://sindominio.net/ash/espect7.htm> Consultado el 10 de diciembre de 2007.

<sup>27</sup> Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, p. 287.

<sup>28</sup> Guy Debord, *op. cit.*, p. 9.

siguientes palabras: “Lo que se hace aquí os parece a todos simplemente aburrido. *La Internacional Situacionista* considera sin embargo que tanta aglomeración de críticos de arte como atracción de la Feria de Bruselas es ridícula, pero significativa.”<sup>29</sup>

Y después de reprender a los críticos por avalar una institución del arte caduca y mediocre, les recomienda:

¡Desapareced, críticos de arte, imbéciles parciales, incoherentes y divididos! [...] La historia os desprecia. Hasta vuestras audacias pertenecen a un pasado del que ya no surgirá nada [...] Dispersáos, fragmentos de críticos de arte, críticos de fragmentos de artes. Ahora es en la Internacional Situacionista donde se organiza la actividad artística unitaria del futuro. No tenéis ya nada que decir [...] La Internacional Situacionista no os dejará ningún lugar. Os reduciremos al hambre.<sup>30</sup>

Ya en la década de los 60, el pintor *situacionista* Peter Hoobs (1930), realizó una serie de lienzos que eran instalados en terrenos baldíos y en lugares bombardeados del *East End* de Londres. Su propósito era el de hacer patente la marginalidad en que se encontraba la pintura en los años sesenta. Su colaborador en este proyecto fue el fotógrafo de guerra y documentalista social Don McCullin, quien a través de su fotografía, documentó las intervenciones-instalaciones de Hoobs, creando a su vez una extraordinaria serie fotográfica. (Fig. 23).



Don Mc Cullin, *Una pintura de Peter Hoobs en un solar arrasado por una bomba*. Fotografía tomada de *El esplendor de los sesenta*.

<sup>29</sup> Guy Debord, “Acción en Bélgica contra la asamblea de los críticos de arte internacionales”, consultado el 6 de agosto de 2005 en: <http://sindominio.net/ash/is0000.htm>.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 2.

El principal mérito de Hoobs, fue el de crear una obra de arte en función de la fotografía que se pensaba tomar de ella y no como un objeto expuesto en un punto de vista fijo. El ojo de la cámara le imprime una connotación especial al lugar, al tiempo y al accidente. Por su parte, Don McCullin, al utilizar la fotografía, le da sentido a lo que Benjamín define como “el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario”, que por su capacidad de ser reproducida ininidad de veces y de ser observada en múltiples espacios, además de su fácil acceso; “libera al arte de su existencia parasitaria dentro del ritual.”<sup>31</sup>

Las ideas planteadas por los *situacionistas* fueron retomadas también por el cineasta Jean-Luc Godard (1930), miembro del círculo de cineastas vinculados a la revista *Les cahiers du cinéma* fundada en 1951 por el crítico André Bazin. El grupo reivindicaba un cine comprometido basado en principios realistas, pero a la muerte de Bazin, la revista tomó otros derroteros. Godard fue uno de los cineastas más comprometidos políticamente. Admirador de Bertold Brecht, Godard creía en el poder del cine para llevar las verdades sociales a un público amplio, debido a que este medio modifica la forma como la gente se representa al mundo y le permite conocer lugares remotos sin moverse de su asiento, ampliando y enriqueciendo sus conocimientos.

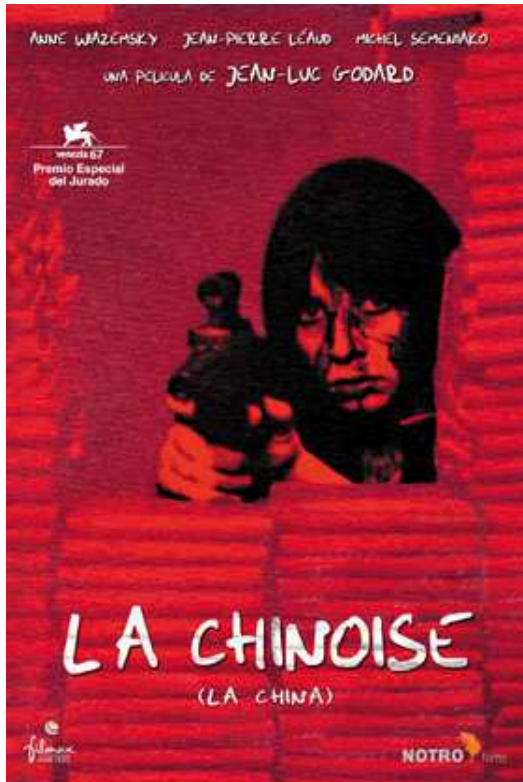
El cine permite interpretar las situaciones de una forma mucho más completa de lo que se puede hacer frente a una pintura, puesto que presenta una serie de cuadros sucesivos, lo que facilita una nueva forma de ver, ya que las cosas que podrían pasar inadvertidas, son percibidas con mayor exactitud gracias a las posibilidades técnicas que brinda la cámara. Esto sin contar con los grandes avances que le ha aportado al cine la tecnología digital de la que habla Andrew Darley en sus análisis sobre las nuevas formas de espectáculo.<sup>32</sup>

Godard aprovechó muy bien todas estas posibilidades técnicas para llevar a su público un cine crítico, impregnado de contenido social. En sus películas emplea métodos que dejan ver al espectador la naturaleza artificial del cine. Métodos técnicos como el uso intensificado de los colores primarios o la interrupción de la fluidez del montaje mediante el *jump-cut*, o la utilización de la banda sonora doblada

---

<sup>31</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 50-51.

<sup>32</sup> Andrew Darley, *op. cit.*, p. 37.



24. Jean Luc Godard, *La chinoise*, 1967.  
Fotografía tomada de <http://images.google.com.mx/images?gbv=2&hl=es&q=La+chinoise%2C+Godard>

que separa el sonido de la imagen. Otro recurso que utilizaba para generar en su público una actitud crítica, era, por ejemplo, la interrupción de la acción narrativa por un personaje que se dirige directamente al público, o la introducción de algún texto escrito en la pantalla.

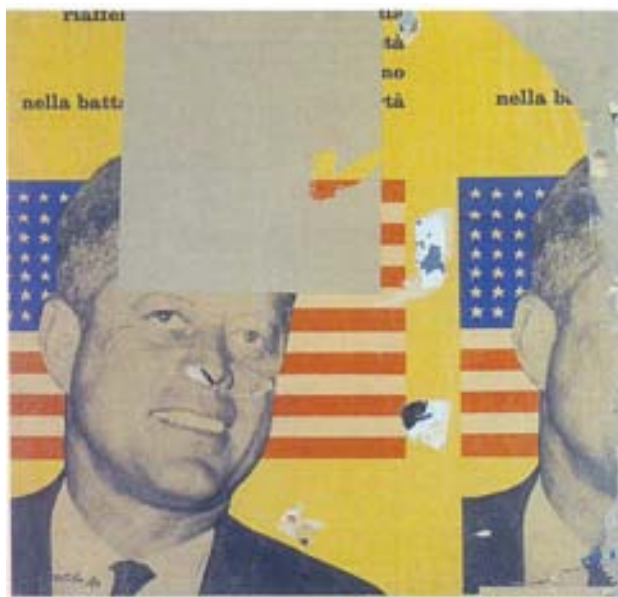
En su película *La Chinoise*, y en el documental *Loin du Vietnam (Lejos de Vietnam)*, de 1967 Godard se ocupó del tema de la Guerra de Vietnam. (Fig. 24) También trató temas como la protesta estudiantil de 1968, la Guerra de Argelia, la Revolución Palestina, además de las condiciones generales del trabajo, las relaciones sexuales, la prostitución. Godard se planteaba “hacer películas re-

volucionarias para públicos revolucionarios”. Sus primeras películas fueron muy exitosas, sin embargo, su estilo, alejado de los espectáculos hollywoodienses, no atrajeron a un público amplio.

Otros tres artistas europeos influenciados por los *situacionistas*, el italiano Mimmo Rotella (1928) y los franceses Raymond Hains (1926) y Jaques de la Villeglé (1926), desarrollaron su obra colectiva bajo el título de *décollage* o “laceraciones anónimas”. Al igual que los *situacionistas*, utilizaron los lugares de vida cotidiana de la ciudad para la realización de su obra con un espíritu lúdico y alegre, herencia de los surrealistas. Se dieron a la tarea de seguir el rastro a los peatones dedicados a mutilar las imágenes publicitarias, arrancando pedazos de papel que dejaban al descubierto los restos de otros carteles igualmente mutilados. Lo que encontraron fueron imágenes llenas de estética pero también de protestas anticonsumistas e incluso, de sentimientos antiamericanos. Como en el caso del cartel *Viva América*, recuperado por Mimmo Rotella en 1963; en el que se aprecia la bandera de Estados

Unidos y el rostro del Presidente John F. Kennedy, mutilados. (Fig. 25) “el *affiche lacérée* era testigo del potencial creativo de la *dérive*; en palabras de Villeglé, <el salvajismo gestual de una multitud se individualiza y se convierte en la más notable manifestación de “arte hecho por todos y no por uno” de este período><sup>33</sup>

Con respecto al desenlace que tuvo el Movimiento social que se generó en 1968, se ha hablado acerca de si significó o no una derrota para la sociedad progresista del planeta. Hay diversas posiciones al respecto. Alex Callinicos, crítico de arte de izquierda, ubica a la posmodernidad, “como producto de la derrota política de la generación radical de finales de los años sesenta”<sup>34</sup>. Mientras que, en relación a la experiencia francesa, para Certeau, lo que pasó fue que se pretendió lograr cambios profundos en la estructura, sin cambiar las palabras, los códigos, las normas; sino utilizando los ya elaborados y conocidos por quienes detentan el poder, lo que les facilitó el rápido control de la situación:



25. Mimmo Rotella, *Viva América*, 1963  
Fotografía tomada de *El esplendor de los sesenta*.

[L] novación que emergió en ‘la toma de la palabra’, un uso *diferente* de un lenguaje *ya elaborado*, podía cómodamente recuperarse mediante el saber que deseaba poner al servicio de una autonomía. Esto es lo que se produjo. La palabra ‘liberada’ fue ‘retomada’ por el sistema social [...] Finalmente, se redujo a su pasado, fue tomada por sus propias palabras (que no eran las suyas).<sup>35</sup>

De donde se desprende que no basta con tomar la palabra, sino que ésta debe resignificarse, debe elaborar sus códigos propios. Sin embargo, más tarde, el

<sup>33</sup> Thomas Crow, *op. cit.*, p. 55.

<sup>34</sup> Citado por Perry Anderson en, *Los orígenes de la posmodernidad*. p. 111.

<sup>35</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 58.



propio de Certeau matizó su visión, al hablar de “las tácticas” que utilizan los consumidores como formas de resistencia:

En el espacio tecnocráticamente construido, escrito y funcionalista donde circulan, sus trayectorias forman frases imprevisibles, `recorridos' en parte ilegibles. Aunque están compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan.<sup>36</sup>

De estas formas de resistencia nos ocuparemos en el capítulo dos de este trabajo.

Sánchez Vázquez por su parte, rescata todo lo que de utópico tuvo este movimiento en México, al destacar la lección “en moral y en política” que los jóvenes estudiantes dieron al país:

[E]l movimiento fue derrotado en el terreno escogido por la autoridad: el de la fuerza. Pero, aún así, derrotado, no fue inútil. Los logros alcanzados después —y estos logros arrancados al sistema no pueden dejar de reconocerse, por limitados que sean—, no podrían explicarse sin tener presente que tienen su acta de nacimiento en la profunda conmoción que el movimiento estudiantil del 68 provocó en la historia y en la vida política de México. [...] Pero, tal vez el logro más importante en tiempos en que el desencanto y la desilusión hacen mella en amplios sectores de la izquierda y particularmente entre los jóvenes, es la lección que los estudiantes mexicanos con su conducta ejemplar en un movimiento abnegado y generoso dieron, en moral y en política, hace 25 años.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, p. XLIX.

<sup>37</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*. p. 93.

## II. *La mirada del otro*

El segundo milenio, mucho más que el primero, fue el milenio de los descubrimientos imperiales. Fueron muchos los descubridores, pero el más importante, indudablemente, fue Occidente, en sus múltiples encarnaciones. El otro, el descubierto, asumió tres formas principales: Oriente, el salvaje y la naturaleza.

*Boaventura de Souza Santos*

Si en 1968 la humanidad perdió su inocencia, como lo afirmara el teórico de arte Armando Torres Michúa; si realizó la toma de la palabra en el sentido en que lo plantea De Certeau; si la palabra liberada fue luego recuperada por el sistema social, causando desconcierto e inmovilidad; si durante algún tiempo la sociedad progresista permaneció con el rumbo perdido; muy pronto esta sociedad habría de encontrar nuevas (o mejor aún), renovadas formas de resistencia; esta vez, hermanadas con las luchas que desde hacía ya mucho tiempo, venían realizándose desde “la periferia”, es decir, fuera de los centros de poder.

Después de los duros golpes recibidos por la sociedad progresista en 1968, las trincheras a las que se trasladaron los artistas comprometidos, fueron las de los grupos llamados minoritarios o marginales, que en las décadas posteriores a los 70 fueron adquiriendo mayor fuerza aunque algunos de ellos contaban ya con largas trayectorias. Además de las feministas que tenían una larga historia de lucha, se manifestaron con mucha mayor fuerza los movimientos de grupos afroamericanos, chicanos, homosexuales; retomando las reivindicaciones específicas de cada sector.

En este sentido, el 68 no representó entonces una derrota, sino apenas un pretexto para un cambio, una recomposición. Una búsqueda de nuevas formas de representación, de nuevas tácticas, de nuevos caminos hacia las utopías posibles. Una reconsideración de lo político en el arte, tal y como señala Hal Foster cuando dice:

[E] arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase [a la manera del realismo social] sino como crítica de los sistemas de representación social [su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.]. Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político.<sup>1</sup>

No se trata ya de cómo ha mirado la cultura dominante al otro, sino en la inclusión de las miradas de ese otro. Y no es que estas miradas del otro no existieran hasta entonces. No es que hayan surgido de la nada. Ahí estaban, ahí estuvieron siempre. Lo que sucede es que nadie había volteado a verlas. El Otro, hacía tiempo que miraba, cuestionaba y se expresaba; en ocasiones, de manera molesta o incómoda para las buenas conciencias occidentales. Su presencia ponía en tela de juicio la teoría de la superioridad de algunas razas sobre otras, de algunos seres humanos sobre otros, del ser humano por sobre otras especies. Sólo después de la toma de la palabra expresada en 1968, se obligó a voltear la mirada hacia el diferente. Hacia el que mirando, intentaba mostrar su existencia y su derecho a existir.

En cuanto a las manifestaciones artísticas de esos otros, habría entonces que comenzar por revisar lo que se entiende por arte político, al respecto, cobran actualidad los conceptos del propio Foster acerca del tema:

Aquí debemos distinguir, por tanto, entre un “arte político” que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y “un arte con política” que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Indudablemente el acceso a este concepto es difícil y provisional, pero eso mismo puede ser la prueba de su especificidad y la medida de su valor.<sup>2</sup>

Un arte con política. En las líneas siguientes habremos de destacar las manifestaciones artísticas posteriores a la década de los sesenta, que se negaron a la derrota, que, desde nuevas trincheras, se opusieron tanto al modelo político existente, como a las formas institucionales del arte; es decir, lo que Foster denomina una práctica de resistencia, tan necesaria ante una cultura de reacción por todas partes. La práctica de creadores y de críticos que asumen su compromiso como entes sociales y que lejos de aceptar de forma pasiva al mundo como algo

---

<sup>1</sup> Hal Foster, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma Blanco (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 112.

determinado, sin posibilidades de cambio; eligen la utopía posible basada en la práctica y se deciden a tomar la palabra, para criticar las formas establecidas desde una nueva visión, la mirada del otro, y proponer un modelo diferente basado en la deconstrucción crítica de la tradición y la crítica de los orígenes, más que en un retorno a éstos.

## El arte y la mirada feminista en la escena

Y es que para allá arriba, estas máquinas de placer y de trabajo que son los cuerpos de las mujeres, incluyen las instrucciones de ensamblaje que el sistema dominante les asigna [...] La mujer, dicen allá arriba, debe caminar por la vida implorando perdón y pidiendo permiso por y para ser mujer.

*Subcomandante I. Marcos.*



26. Maris Bustamante en algunos de sus *performances*  
En la parte baja se observa el cuadro con el falo, del que habla Mayer.  
Fotografía tomada de *Rosa chillante...*

Maris Bustamante es una de las artistas pioneras del *performance* en México. En 1979 presentó un trabajo mediante el cual pretendía señalar la diferencia entre una obra erótica y una pornográfica para lo cual Mónica Mayer menciona que se valió de, “un cuadro como de 40 x 40 centímetros con una imagen muy sencilla de un falo que representaba lo erótico. Durante el *performance* activaba un mecanismo y saltaba hacia delante un pene tridimensional, dándole pie para hablar de lo pornográfico.”<sup>3</sup>

El trabajo señalado formó parte del montaje titulado *Momentos Plásticos*, que presentó el *No grupo*, del que Maris era

<sup>3</sup> Mónica Mayer, *Rosa Chillante, Mujeres y performance en México*, p. 19.

integrante; y que se realizó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. (Fig. 26)

En 1982, Maris Bustamante realizó en el Museo de Arte Moderno, un *performance* titulado *¡Caliente-Caliente!*, en el que cuestionaba los postulados psicoanalíticos de Freud en su teoría clásica de la feminidad mediante el concepto de castración y la envidia del pene. La artista utilizó unos anteojos con una nariz en forma de falo e hizo que el público también se pusiera los anteojos al tiempo que cantaba canciones de Nina Hagen.

El trabajo de Maris Bustamante cae dentro de la lógica de resistencia de la que hablamos, en la que encontramos el arte y la mirada feminista que si bien no surge en los 70, sí tiene un repunte importante en esta década y durante la siguiente.<sup>4</sup>

Hay que hacer notar que si bien en el movimiento del 68 hubo una presencia masiva de mujeres, éstas no contaron con representatividad pues sus compañeros de lucha las marginaron sin reconocerles capacidad para organizar o proponer. Como lo afirma Eli Bartra: “las mujeres desempeñaron un papel secundario durante el movimiento estudiantil mexicano de 1968 y ese fue un elemento que contribuyó al despertar de la conciencia de la inferioridad, de la subalternidad femenina”.<sup>5</sup> Por otro lado, hay que reconocer también, que como lo señala la propia Eli Bartra, para 1968 habían pasado apenas quince años del otorgamiento del voto a las mujeres.<sup>6</sup>

Una práctica constante entre las artistas feministas mexicanas de los años setenta, fue la del *performance*, que tiene sus antecedentes en el *action painting*, el *happening*, las ambientaciones, el *fluxus*; y al mismo tiempo “sigue en parte las consignas sobre desmaterialización de la obra que había impuesto el conceptual”,<sup>7</sup> pero comprometiendo la presencia y la corporeidad del artista y en ocasiones del público en la ejecución de la obra. (Fig. 27).

---

<sup>4</sup> Eli Bartra, *Feminismo en México ayer y hoy*, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup> Paloma Blanco (Ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 42.



27. Maris Bustamante y otras *performanceras*  
Trabajando  
Fotografía tomada de  
<http://revista.escaner.cl/node/383>

Algunas de las creadoras performanceras, inicialmente estuvieron ligadas a los grupos que surgieron en México después del repliegue posterior al 2 de octubre de 1968. En los años 70, muchos de los creadores que habían participado en el movimiento a través de la elaboración de mantas, carteles y pintas; desde la Esmeralda y la ENAP o de forma independiente, decidieron abandonar la academia para formar grupos y apropiarse de las calles y las plazas de la ciudad para, desde allí, proponer nuevas formas de resistencia y participación artística, con nuevos materiales y soportes no convencionales.

Aparecieron una buena cantidad de grupos de artistas plásticos. Aunque existen diferencias en las fuentes acerca de los integrantes de cada grupo, mencionaremos algunos de ellos. El *Grupo Suma* surgió en 1976 integrado por Gabriel Macotela, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Elizabreu, Santiago Rebolledo, Armandina Lozano. El *Grupo Tepito Arte Acá* integrado por Daniel

Manrique y otros, desde 1973 venía realizando murales en su barrio; el *Grupo Marzo*, formado por Magali Lara, Sebastián, Mauricio Guerrero, Alejandro Olmedo, Gilda Castillo; *Peyote y la Compañía* (1978), integrado por Adolfo Patiño y otros; *Proceso Pentágono*, formado por José Antonio Hernández, Víctor Muñoz, Carlos Fink, Felipe Erhenberg; *El No Grupo*; cuyos integrantes eran, Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquíades Herrera y Alfredo Núñez; *Grupo Germinal* (1977), integrado por estudiantes de la Esmeralda; el *Grupo Mira* cuyos miembros eran Melecio Galván, Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino, Jorge Pérez vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Salvador Paleo y Saúl Martínez.

Cada grupo contaba con propuestas y formas de trabajo muy particulares. Todos ellos se desarrollaron por el mundo del arte durante algún tiempo, haciendo uso de las tácticas más adecuadas a la consecución de sus propósitos, para después desintegrarse. Alma B. Sánchez, lo plantea de la siguiente Manera:

En algunos casos, sus integrantes se preocuparon por elaborar un [mensaje] artístico y no únicamente un mensaje social. En otros casos, se dio prioridad a la transmisión del concepto ideológico en detrimento de los planteamientos estéticos [...] Algunos testimonios son reveladores del debate sobre los límites entre el arte y la propaganda ideológica. Por ejemplo, Gabriel Macotela [Suma] señaló:  
Queríamos evitar todo tipo de frases políticas y de lemas políticos también, independientemente de que éramos políticos nosotros. De hecho lo discutíamos mucho [...] más bien, nos gustaba manejar la cosa simbólica.<sup>8</sup>

Algunos de los grupos en los que participaron mujeres artistas de diversas disciplinas son: *Peyote y Cía* (1973), *Taller de Arte e Ideología TAI* (1974), *Proceso Pentágono* (1976), *El Colectivo* (1976), *Poesía Visual* (1976), *Mira* (1977), *Germinal* (1977), *Março* (1978), *H2O/AltosOmos* (1978), *El No-Grupo* (1979). Las acciones realizadas por estos grupos estaban enmarcadas en la lucha contra el autoritarismo, incluyendo el del arte institucionalizado, por la libertad de expresión y por reivindicaciones democráticas. Sin embargo, aunque había presencia de mujeres, la reivindicación de género no fue una de sus prioridades.

Para entender el contexto en que se desarrollaron los grupos, es necesario comentar que en los años 70 la presidencia en México era ocupada por Luis Echeverría Álvarez, quien durante el sexenio anterior se había desempeñado como

---

<sup>8</sup> Alma Sánchez, *La intervención artística de la ciudad de México*, p. 38.

Secretario de Gobernación; por lo que se infiere que jugó un importantísimo papel en la represión al movimiento estudiantil de 1968. Por otro lado, el 10 de junio de 1971, nuevamente hizo uso de la fuerza para reprimir la marcha organizada por El Comité Coordinador de Comités de Lucha estudiantiles del Politécnico y de la UNAM. En esta ocasión, utilizó a un grupo de choque conocido como *Los Halcones*.

Aunque Echeverría, como parte de su política de recuperación de la confianza, había implementado una aparente “apertura democrática”, en realidad dio un impulso a lo que se conoce como “guerra sucia”, es decir, una guerra no declarada en contra de líderes sindicales, campesinos y estudiantiles; organizaciones políticas, sociales y todo lo que tuviera visos de ser una organización de izquierda. Bastan estos datos para darse cuenta del ambiente represivo y falta de libertad que se vivía en nuestro país en ese momento.

De ahí que grupos como el *Taller de arte e ideología*, *Germinal*, *Proceso Pentágono* y *Mira*; desarrollaran una actividad artística con una fuerte carga crítica al sistema social. En palabras de Alma B. Sánchez: “...los discursos visuales de estos grupos, en teoría, tuvieron la finalidad de promover una conciencia identitaria y política entre los públicos urbanos populares, al ilustrar los efectos desiguales y contradictorios de la modernidad mexicana, la demanda de justicia social para las mayorías y diversos aspectos de la conciencia latinoamericana,...”<sup>9</sup>

Dentro de la crítica al sistema social mexicano, se encuentra la que desarrollaron las artistas feministas en torno a la situación de la mujer. La obra de Maris Bustamante se enmarca en la reivindicación de género y gira en torno a la sexualidad y sus mitos. Algunos *performances* realizados por la creadora son: *La patente del taco* (1979), *Pornocho* (1986) *Obsenikus* (1990). En ellos, se burla de los tabúes culturales de la época en torno al sexo, asociando al pene con el taco mediante su nariz fálica.

Junto con Maris Bustamante, se encuentra Mónica Mayer, artista y activista feminista, quien expresa: “La primera exposición en la que ya nos identificamos plenamente como artistas feministas, fue *Collage Intimo*”. Se llevó a cabo en 1977 en La Casa del Lago y en ella participamos Rosalía Huerta, Lucila Santiago y yo. Mi

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 32.



obra en ese momento se refería a la sexualidad [...] y por todos lados aparecían falos y vaginas, escandalizando, aunque hoy parezca chistoso, a muchos.<sup>10</sup>

En 1978, Mónica Mayer ingresó al *Feminist Studio Workshop*, en el *Woman's Building* en Los Angeles, California en donde vivió experiencias que después traería a México. De esa experiencia, comenta:

El proceso educativo estaba basado en el formato de "pequeño grupo", tan utilizado por todo el movimiento feminista y pretendía desarrollar la creatividad y crear conciencia a través de dinámicas de grupo e investigaciones sobre las mujeres artistas en el pasado [...] trabajé de aprendiz de bruja con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo Ariadna: *A Social Art Network* en proyectos que integraban el trabajo político con el artístico. Lacy, además de haber sido alumna del primer taller de arte feminista impartido por Judy Chicago y Miriam Shapiro en Cal. Arts, California a principios de los setenta, también había estudiado con el conceptualista Allan Kaprow.<sup>11</sup>

A su regreso a México en 1982, imparte en la Academia de San Carlos un curso titulado: La Mujer en el Arte, donde aplica los conocimientos adquiridos en Los Angeles, investigando a la vez la situación de las artistas en México. Después de un año de trabajo, en 1983, decidió integrar con sus alumnas un grupo de arte feminista al que llamaron: *Tlacuilas y Retrateras*.

En 1983, después de reconocer que tenían intereses similares, Maris Bustamante y Mónica Mayer decidieron unir sus fuerzas para formar un grupo de arte feminista al que invitaron sin éxito a varias de sus correligionarias. Finalmente quedaron como únicas integrantes del grupo *Polvo de Gallina Negra*, que funcionó de 1983 a 1993 y cuyo nombre, según explica la propia Mayer, obedece a la consideración de que "en este mundo es difícil ser artista y más peliagudo ser mujer artista, y tremendo tratar de ser artista feminista", *Polvo de Gallina Negra*, es el nombre de un remedio contra el mal de ojo, según Mayer, así estarían protegidas desde el nombre.

Según Mayer, los objetivos del grupo eran:

- 1) Analizar la imagen de la mujer en el arte
- 2) Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.

---

<sup>10</sup> Josefina Alcázar, *Mujeres y performance: el cuerpo como soporte*, consultado el 5 de diciembre de 2007 en, [http://artescenicass.uclm.es/textos/index.php?id\\_texto=28082007100628](http://artescenicass.uclm.es/textos/index.php?id_texto=28082007100628)

<sup>11</sup>, *Ibid*, p. 6.

3) Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad.<sup>12</sup>

El primer *performance* que Bustamante y Mayer realizaron como grupo, fue *El Respeto al Derecho al Cuerpo Ajeno es la Paz*, durante la marcha en contra de la violación el 7 de octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez. Mónica Mayer explica: "...preparamos una pócima para hacerle el mal de ojo a los violadores y repartimos sobrecitos de ésta entre el público..."<sup>13</sup>



28. ¡MADRES! Maris Bustamante y Mónica Mayer. Al centro se ve la imagen del programa televisivo con Guillermo Ochoa Fotografía tomada de *Rosa chillante...*

En 1987 a lo largo de varios meses, llevaron a cabo el proyecto *¡MADRES!* que constó de varias partes como el envío de arte correo a las feministas, la comunidad artística y la prensa; en donde abordaban diversos temas sobre la maternidad. También realizaron presentaciones ante el público y algunas exclusivamente para los medios de comunicación, como el *performance* que

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>13</sup> Mónica Mayer, *op. cit.*, p. 38.

realizaron durante el programa de televisión *Nuestro Mundo*, conducido por Guillermo Ochoa. (Fig. 28) Mónica Mayer explica en qué consistió la obra:

Nos pusimos nuestras enormes panzas de unisel con mandil [...] A Ochoa también le llevamos una panza de unisel y una corona de reina del hogar y lo nombramos Madre por un día [...] El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Confirmamos el éxito del *performance* cuando nueve meses después alguien del público llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño.<sup>14</sup>

Vale la pena señalar que no todo el arte realizado por mujeres es necesariamente feminista, para aclarar el concepto, retomo las palabras de la feminista Ana Lau que al respecto afirma que.

[E]l vocablo feminismo ha evolucionado hasta llegar a designar, entre otras cuestiones, un movimiento social y político que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo, de la opresión, dominación, subordinación y explotación de que han sido objeto por parte del sistema social, económico y político imperante. Este movimiento, en última instancia, busca transformar y revolucionar las relaciones entre los sexos, alcanzar una condición igualitaria entre ellos y democratizar a la sociedad.<sup>15</sup>

La historia de la mirada feminista es larga y constante. El feminismo de finales del siglo XVIII, todo el siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, se centraba en la lucha a favor del reconocimiento de los derechos sociales y políticos de las mujeres, con especial énfasis en el derecho de votar. A esto se debe el nombre de sufragistas que recibieron aquellas primeras luchadoras.<sup>16</sup>

Desde entonces y hasta ahora, el feminismo ha pasado por la lucha por el reconocimiento de la mujer como ciudadana, por el derecho al voto, por el derecho a decidir sobre su propio cuerpo, por la despenalización del aborto, por la equidad de género más que por la igualdad, por el respeto a la diferencia sexual. Todas estas motivaciones, afirma Eli Bartra, caen dentro de la esfera de lo político.

La lucha feminista siempre ha sido fundamentalmente política. El feminismo es también una filosofía política. La lucha por los derechos a la ciudadanía de las mujeres se remonta a la Revolución francesa, con Olympe de Gouges y su texto *Los derechos de la mujer y la*

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>15</sup> Eli Bartra, *op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 39.

*ciudadana* (1791), ya que en la *Declaración de los derechos del hombre* de 1789 se les “olvidó” incluir a las mujeres”.<sup>17</sup>

Es oportuno comentar que Olympe de Gouges fue guillotizada en aras de la revolución. El feminismo de los años sesenta y principios de los setenta, ha sido, clasificado como esencialista. Cuestionaba los roles patriarcales, creía en la existencia de una sensibilidad específicamente femenina y buscaba “rescatar la experiencia personal de la mujer y su representación en el campo sexual y en el del cuerpo”, para proponer una estética no ya “contemplativamente femenina, sino reivindicativamente feminista.”<sup>18</sup>

Esta lucha se ve reflejada en las demandas de despenalización del aborto, la reivindicación de una sexualidad femenina con formas propias de placer, el énfasis en la denuncia de toda clase de abusos cometidos contra el cuerpo de las mujeres, desde su utilización como objeto sexual, hasta el acoso y la violación.

Además de las ligas con grupos feministas, encontramos a las creadoras directamente vinculadas a las luchas políticas. El 10 de mayo de 1979, un grupo de artistas y feministas organizaron un *performance*-manifestación en protesta por las miles de mujeres que mueren a consecuencia de abortos clandestinos mal practicados. La exigencia, era la libertad de ejercer una maternidad voluntaria y un aborto libre y gratuito. Ciento cincuenta feministas se vistieron de negro y marcharon hasta el Monumento a la Madre para depositar una corona luctuosa que estaba adornada con instrumentos utilizados para provocar abortos clandestinos como hierbas, pastillas, agujas de tejer, además de las clásicas flores.<sup>19</sup>

Algunas artistas feministas trabajaron por la reivindicación de las mujeres como parte de un sector o grupo específico. Por ejemplo, a finales de 1970 un grupo de mujeres cineastas formaron el Colectivo Cine Mujer, que funcionó hasta 1984, tiempo durante el cual llevaron a la pantalla los temas del trabajo doméstico, el aborto, la prostitución y la violación.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 47

<sup>18</sup> Ana María Guash, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 531.

<sup>19</sup> Eli Bartra, *op. cit.*, p. 20.



29. *Performanceras* de los años 80.  
Fotografía tomada de *Rosa chillante...*

Para las feministas de los años ochenta, la diferencia sexual no se encuentra biológicamente determinada, sino que está principalmente en los roles estereotipados que la sociedad asigna a la masculinidad y a la feminidad, así como a la pertenencia a un grupo social específico. De esta forma, el ámbito de las feministas se extendió para abarcar las diferencias de raza o de clase, además de tocar también la preferencia sexual. La consigna “lo personal es político”, acuñada a finales de los años 60, cobra nuevo sentido en los ochenta. (Fig. 29)

Las feministas de los ochenta, no buscaban solamente obtener reconocimiento como creadoras, o conseguir espacios en las galerías o museos; sino que algunas de ellas estaban poniendo en cuestión la visión del mundo implantada por la mirada masculina. Es decir, a través de sus propuestas plásticas y de sus ensayos, estaban reflexionando sobre una nueva visión del mundo. Al respecto, Craig Owens afirma que:

Debido al tremendo esfuerzo de reconceptualización necesario para evitar una caída falológica en su nuevo discurso, muchos artistas feministas han llegado a forjar una nueva (o renovada) alianza con la teoría, que quizá sea más provechosa en los escritos de mujeres influidas por el psicoanálisis lacaniano [...] el ensayo de la cineasta Laura Mulvey sobre “Placer visual y cine narrativo”, de 1975, por ejemplo, ha provocado una gran cantidad de comentarios críticos sobre la masculinidad de la mirada cinematográfica.<sup>20</sup>

En 1985, después de los terremotos que azotaron a México y que tuvieron sus peores consecuencias en el Distrito Federal, quedaron al descubierto (además de la ineficacia, el burocratismo, las corruptelas y la falta de políticas bien definidas del Estado para enfrentar este tipo de desastres), entre otras cosas, las terribles

<sup>20</sup> Craig Owens, “El discurso de los otros; Las feministas y el posmodernismo”, en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, p. 102.

condiciones de trabajo de un amplio sector de obreras que se desempeñan en la industria del vestido. Estas condiciones de explotación, además del viacrucis que tuvieron que enfrentar las costureras afectadas en los terremotos, fueron reveladas por María del Carmen de Lara en su documental *No les pedimos un viaje a la luna*, realizado en 1986.

Para los años noventa, la visión feminista había cambiado sustancialmente dando lugar a lo que conocemos como postfeminismo. No se trata ya solamente de transformar los roles femenino y masculino sino de buscar la equidad dentro de la diversidad de género. El *performance* deja de ser una práctica marginal para adquirir legitimidad. En 1994 se inaugura el Centro Cultural *ExTeresa* donde se desarrolla el *Primer Festival Internacional de Performance* que se sigue realizando periódicamente.

Muchas de las performanceras de esta década reflexionan sobre la naturaleza del cuerpo. Afirman que el cuerpo con su sudor, sus lágrimas, su sangre y sus excrecencias es el único lugar real en donde la diversidad puede existir. El *performance* de esta época se desarrolla en el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, políticas, y en la incorporación de vivencias personales.

Lorena Wolfer (1971), es una de las más destacadas artistas de los noventa, es co-fundadora del Centro Cultural *ExTeresa*. En sus *performances* aborda la problemática social y política que afecta a la mujer. En 1991 presentó un *performance* titulado *Báñate*. Se presentó desnuda y al lado de una tina llena de sangre, con movimientos lentos comenzó a rociar el líquido sobre su cuerpo cubriendo lentamente su torso, sus brazos, sus piernas y todo su cuerpo. La sangre es un elemento que esta artista utiliza con frecuencia jugando con el símbolo ambiguo que representa.<sup>21</sup> (Fig. 30)

---

<sup>21</sup> Josefina Alcázar, *op. cit.*, p. 6.

En 1997, dentro del ciclo *Las transgresiones al cuerpo*, realizado en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Wolffer presentó el *performance Territorio mexicano*. Se encontraba desnuda y atada de pies y manos sobre una cama quirúrgica, mientras una gota de sangre que goteaba de una bolsa para transfusión, se derramaba sobre su vientre ininterrumpidamente a lo largo de seis horas. “Su cuerpo convertido en metáfora del territorio mexicano”, señalaba la indefensión de sus habitantes ante las políticas desangrantes del capitalismo. Antes de entrar al salón del Museo convertido en quirófano, se escuchaba el discurso de un senador norteamericano discutiendo la descertificación de México en la lucha contra el narcotráfico. Al entrar una voz en *off* decía: “Peligro, peligro, se está usted aproximando a territorio mexicano”<sup>22</sup>.



30. Lorena Wolffer en diversos *performances*. Arriba izq. *Territorio mexicano*, 1997. Fotografía tomada de *Rosa chillante...*

Elvira Santa María es otra de las artistas que trabajan con su cuerpo. (Fig. 31) En septiembre de 2001 se presentó junto con otras performanceras mexicanas en Gran Bretaña, en el *National Review ok Live Art*. El tema de la obra fue el de las guerras económicas disfrazadas de conflictos religiosos o culturales. Trabajó con los elementos que habitualmente utiliza para hablar de la economía y el poder desde un punto de vista humano: un billete de libras esterlinas, unas canicas y un largo pedazo de tubería. Recortó a la Reina Isabel del billete, la vistió con un paliacate, la

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 12.

colgó como títere de un hilo y terminó arrojándole las canicas a través del tubo. Ese día Gran Bretaña había bombardeado a Iraq.<sup>23</sup>

Otras *performances* que dominan hoy la escena de esta disciplina en México son; Pilar Villela, Lorena Orozco, Minerva Cuevas y Andrea Ferreira entre otras; todas ellas abordan una diversidad de conceptos y temáticas como sexo, erotismo, política, resistencia. (Fig. 32)



31. Elvira Santamaría en varios de sus *performances*  
Fotografía tomada de *Rosa chillante...*

Otra *mirada* posfeminista, es la que muestra Carmen Martínez Genis. En 2007, presentó la instalación *Calladitas-se-ven-más-bonitas* en el Centro Cultural Universitario de la ciudad de Morelia, Michoacán y en el Centro Regional de las Artes de Zamora, en el mismo estado. En ésta se devela el terrible rostro del feminicidio que se viene presentando en México desde 1993 no sólo en Ciudad Juárez, sino en muchas otras entidades federativas y en otros países, sin que las autoridades judiciales tomen medidas firmes para localizar, aprehender y castigar a los culpables.

En el piso y sobre una gruesa capa de tierra se exhiben los rostros de siete mujeres distintas (el simbolismo del siete), realizados mediante impresión directa y vaciados en yeso. Cada rostro se reprodujo siete veces (siete veces siete), por lo que el total de los rostros femeninos es de 49. Dispersa sobre la tierra se puede ver alguna bisutería. Sobre la pared y en

<sup>23</sup> Mónica Mayer, *El performance en el 2001*, consultado el 25 de noviembre de 2007 en: [http://www.replica21.com/archivo/articulos/m\\_n/106\\_mayer\\_resumen.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/106_mayer_resumen.htm)



forma de cruz que se extiende hasta el piso, se presentan textos sobre la persecución a las mujeres, desde la Edad Media (por la Santa Inquisición), hasta los actuales asesinatos. (Figs. 33 y 34)



33. Carmen M. Genis, *Calladitas-se-ven-mas-bonitas*, Instalación, 2007. Medidas variables  
Fotografía propiedad de la autora.



34. Carmen M. genis, *Calladitas...*, detalle.  
Fotografía cortesía de *La jornada Michoacán*.

En cuanto al arte feminista en los Estados Unidos, en 1970, El *Fresno State College* de California, inició un curso experimental llamado “Programa de arte feminista”. Este colegio había sido un lugar de actividad política durante la década anterior, por lo que 5 profesores habían sido expulsados. Sin embargo, se organizaron cursos sobre teoría marxista y anarquista, y sobre estudios chicanos, armenios y negros.

El nuevo programa fue dirigido por la escultora y activista feminista Judy Chicago quien decidió impartir su curso fuera del campus universitario. Las

actividades que se realizaron sentaron el precedente de lo que serían las bases del arte feminista: análisis de la historia y la representación cultural de las mujeres, sesiones de discusión y organización de actos públicos de concientización, realización de trabajos colectivos, presentación de pinturas, *performances* e instalaciones personales.

Se discutía sobre la condición de la mujer en la sociedad, sobre la visión patriarcal de “lo femenino”, sobre la sexualidad y sus mitos, y se exploraban las formas de representarla en contraposición con la cultura falocéntrica patriarcal dominante, mediante la realización de lo que denominaron “arte de la vagina”. Al respecto, Faith Wilding dice: “Competíamos entre nosotras para sugerir imágenes de órganos sexuales femeninos mediante la realización de pinturas, dibujos y construcciones con rajas sangrantes, agujeros y cuchilladas, cajas, cuevas o exquisitos joyeros vulvares”<sup>24</sup>.



35. Judy Chicago. *The Dinner party*  
1974-1978. Instalación, 1,463 x 1,463 x 1,463 m  
Fotografía tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*.



*The Dinner party* (Detalle)

<sup>24</sup> Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, p. 149.

Muchas de esas propuestas fueron agrupadas por Judy Chicago en su famoso proyecto *The Dinner Party*, iniciado en 1974 y terminado en 1978 con la colaboración de varias voluntarias, mismo que se inauguró ese año en el *Museum of Modern Art*. Estaba formado por 39 mesas de 1,46 m de largo, colocadas en forma de triángulo que evocaban una reunión de mujeres célebres de la historia y la mitología. Cada mesa tenía un plato especialmente diseñado, decorado con una matriz o un motivo de “núcleo central”, una taza y una tela bordada. En el suelo, sobre baldosas de mármol, estaban escritos los nombres de más de 900 mujeres famosas de la historia. (Fig. 35).

La escultora explicó que su objetivo fue dar a conocer el legado y los logros no reconocidos de las mujeres

Como se nos ha educado para pensar que las mujeres no han hecho nada importante, resulta fácil creer que somos incapaces de realizar obras importantes.

Las mujeres representadas a la mesa [...] son personajes históricos o mitológicos. Las escogí por sus obras reales y o sus poderes legendarios. He situado a estas mujeres juntas — invitándolas a cenar, es decir, a conversar— para que nos sea posible escuchar aquello que tienen que decirnos y para que podamos contemplar la amplitud y la belleza de nuestra herencia, una herencia que, todavía hoy, no hemos tenido ocasión de conocer.<sup>25</sup>

Esta escultura-instalación aportó nuevos planteamientos para el arte monumental y la recuperación del diseño textil y las artes decorativas. Respecto a esta obra, Ana Ma. Guash comenta:

Esta mesa ceremonial sirve a la artista para denunciar uno de los roles históricamente asociados a la mujer —el de preparar la comida y servir la mesa— y reconvertirlo. Los invitados al festín no son los hombres —en realidad no hay invitados— sino copartícipes, las propias mujeres (del presente y del pasado).<sup>26</sup>

El arte feminista activista norteamericano combinó de forma libre el *performance*, la instalación, la pintura, la escultura, el fotomontaje, las técnicas de publicidad, la protesta en las calles. Se criticaba la representación de las mujeres en los medios de comunicación y se buscaba crear representaciones alternativas.

---

<sup>25</sup> Citado por Bea Porqueres en *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, p. 29.

<sup>26</sup> Ana María Guash, *op. cit.*, p. 534.



36. Mary Beth Edelson. *Muerte del patriarca. Lección de anatomía*, 1976. Cartel en offset. Fotografía tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*.

como a aficionados. En su *Muerte del patriarca*, transforma el cuadro de Rembrandt *Lección de Anatomía*, (1632) en “una imagen triunfante de artistas feministas diseccionando un discurso dominado por el hombre”. (Fig.36) Uno de sus *performances* fue *Mujer surgiendo con espíritu*, de 1974, que vemos en la imagen. (Fig. 37).

Según lo afirma Toby Clark “El feminismo de los años setenta contribuyó a ensanchar el estrecho control profesional de las galerías y el mundo de las revistas de arte, además de que también tuvo un efecto profundo en la historia académica del arte.”<sup>27</sup> El feminismo también fue capaz de ver más allá de esas especificaciones del

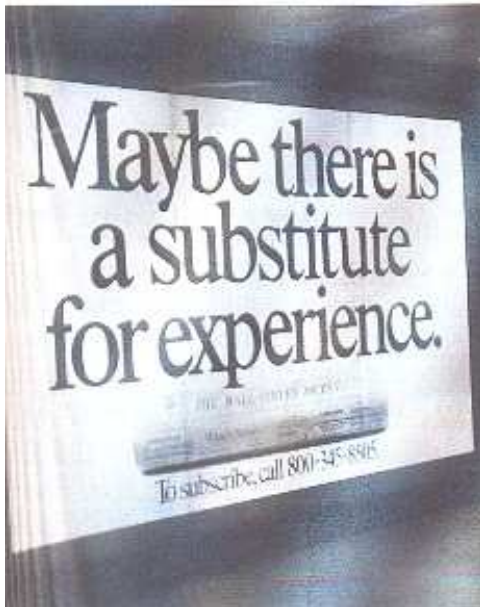
Algunas artistas fueron pioneras en el trabajo realizado en estrecha colaboración con grupos organizados. En este caso, con organizaciones feministas, como Mary Beth Edelson, que pertenecía al *Wemen’s Spirituality Movement*, quien además de fundar una galería para mujeres en Nueva York, realizó rituales en los entornos urbanos de esa ciudad y organizó talleres de *performances* que reunieron tanto a profesionales



37. Mary Beth Edelson. *Mujer surgiendo con espíritu*, 1974, *Performance* Fotog. tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*

<sup>27</sup> Craig Owens, *op. cit.*, p. 151.

ser mujer y escudriñar en las contradicciones sociales de cada tiempo y lugar. La mirada feminista abarcó no solamente su subjetividad, sino la terrible realidad que en algunos casos se vivía.



38. Martha Rosler.  
*En el lugar del público*  
1983-1989

Es el caso de de Martha Rosler Brooklyn (1943), quien trabajaba con una fuerte carga de denuncia social utilizando diversos medios como fotografía, *performances*, videos y textos. En uno de sus primeros trabajos políticos, titulado *Bringing the War Back Home, Retornando al hogar con la guerra a cuestas*, la artista realiza un fotomontaje mezclando imágenes de la revista *Life*, sobre la guerra de Vietnam a las que agrega mensajes. (Fig. 38) Martha Rosler también produjo textos críticos sobre la tradición documental en fotografía, que en la opinión de Craig Owens están “entre los mejores en el campo.”<sup>28</sup>

Rita Donagh, pintora irlandesa preocupada por los efectos y límites del lenguaje, trabajó desde los años 70 en pinturas que trataban el tema del conflicto de Irlanda del Norte. Sin tomar partido, a través de su pintura rebeló la incapacidad de las palabras para describir la compleja situación de su país natal en la que ambos bandos, tanto unionistas como republicanos, usaban métodos similares para mantener su presencia territorial, como la realización de murales callejeros, marchas, desfiles semirreligiosos y actos violentos.

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 103.

En *Periódicos de la calle*, superpone finas capas de pintura y líneas oblicuas difuminadas para sugerir imágenes de paisajes urbanos. En el lado inferior derecho se observa la figura velada del cuerpo de un hombre asesinado por un coche bomba en 1974, tomada de una fotografía del *Sunday Times*. (Fig. 39) Con esta imagen, la



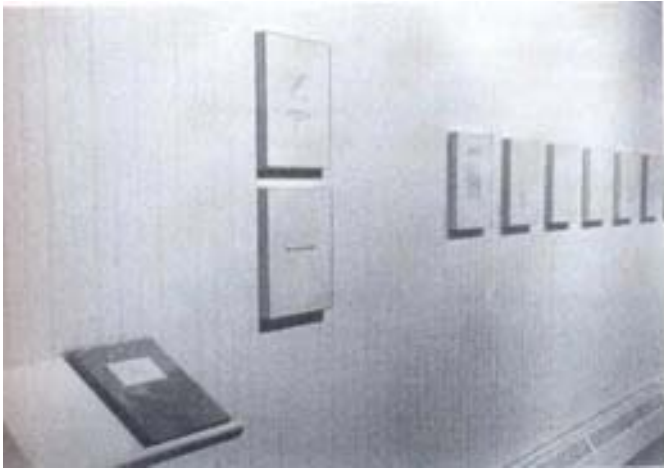
artista rebela la sofocante atmósfera que se vive en su país y expresa la dificultad de tomar partido por alguno de los bandos.

39. Rita Donagh, *Periódicos de la tarde*, 1974, Óleo, lápiz y Collage sobre lienzo. 1,4 x 2 m.  
Fotografía tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*

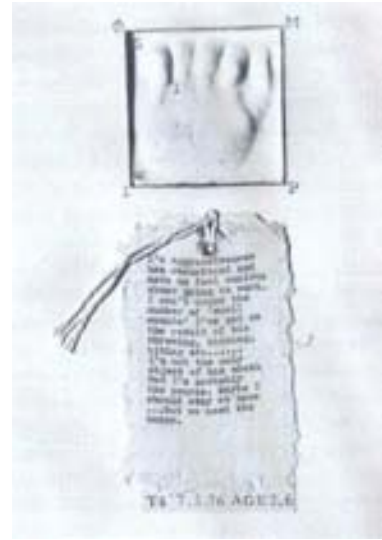
Durante los años setenta, la visión y la práctica feministas se vieron fuertemente influenciadas por los planteamientos del psiquiatra francés Jaques Lacan quien reformuló la teoría del psicoanálisis de Freud, para afirmar que “la diferencia sexual no debe ser considerada en función del género, sino en clave social; la distinción entre masculino y femenino no depende pues, de una cuestión de identidad o de diferencia anatómica o biológica, sino de la oposición entre presencia y ausencia del pene”, entendiendo el falo en el registro de lo simbólico, como un instrumento de dominio de la vida pública y social.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ana M. Guash, *op.cit.*, p. 539.



40. Mary Kelly, *Documento sobre el Posparto, 1973-1974*.  
Fotografías tomadas de *El arte último del siglo XX*.



41. Mary Kelly, (detalle)

La influencia de las teorías de Lacan, se ve reflejada en la instalación *Post Partum Document*, de Mary Kelly, realizada de 1973 a 1979, en seis partes y compuesta por 135 piezas —objetos, escritos, diagramas y dibujos—. (Figs. 40 y 41) En ella, la artista utiliza una variedad de métodos representacionales: científicos, literarios, psicoanalíticos y arqueológicos para documentar los primeros seis años de vida de su hijo. Cabe aquí destacar el aporte realizado por el arte feminista con su lema “Lo personal es político”, que logra que las cuestiones personales de clase, de género, de raza puedan convertirse en una valiosa herramienta política. Al respecto, Paloma Blanco comenta: “...De este modo, el arte feminista se trazará como principales objetivos: concienciar, invitar al diálogo y transformar la cultura, la politización de lo personal como proceso de autoestima, de autoconciencia del sujeto, un paso más para la toma de conciencia colectiva”.<sup>30</sup>

En la obra antes mencionada, Kelly situaba las relaciones madre-hijo, en el contexto del modelo psicoanalítico de Lacan sobre el desarrollo infantil, en el sentido de mostrar una noción positiva de feminidad no mediatizada por la noción biológica

<sup>30</sup> Paloma Blanco, *op. cit.*, p. 42.

de la diferenciación sexual. Se trata de un aporte y al mismo tiempo, una crítica a Lacan.

La década de los ochenta en Estados Unidos, se caracterizó por la política conservadora e inhumana que impuso Ronald Reagan, un actor de escaso talento que se alió con el sector más duro del Partido Republicano que lo llevó primero a gobernar el estado de California y posteriormente, a la presidencia de ese país durante dos periodos consecutivos (de 1981 a 1989). El acendrado conservadurismo de Reagan se reflejó en el endurecimiento de la política económica. Incrementó el gasto en materia militar para “reforzar la defensa nacional”, mientras que por otro lado, impuso la reducción del gasto social, afectando a las clases más empobrecidas de su país.

Como consecuencia de la “radical inhumanidad”<sup>31</sup> del régimen reaganiano, se revivieron en Estados Unidos, algunas prácticas contestatarias en desuso desde la guerra de Vietnam. Artistas e intelectuales progresistas se dieron a la tarea de buscar nuevas formas de cuestionamiento, no solamente del sistema oficial del arte, sino de la relación de éste con el público, a la manera como lo plantea Foster, haciendo una “crítica de los sistemas de representación social” y vinculados con las diferencias étnicas, sexuales y de clase. Retomando los postulados de innovación artística, revolución social y revolución tecnológica que Walter Benjamín formulara en los años 30.<sup>32</sup>

En esta misma fase del feminismo que algunos teóricos como Ana Ma. Guash, denominan como postfeminismo o feminismo postestructuralista, se encuentra la fotógrafa británica Jo Spencer (1934-1992), quien después de haber trabajado desde los trece años como fotógrafa de bodas y retratos se involucró en grupos de izquierda y trabajó en la revista *camerawork* realizando foto documental. A partir de 1982, realizó un registro fotográfico sobre su lucha contra el cáncer de mama, cuestionando al mismo tiempo al sistema de salud que veía su cuerpo como objeto de poder y conocimiento institucional, más que como el de un ser humano.

---

<sup>31</sup> Ana María Guash, *op. cit.*, p. 471.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, “El autor como productor”, en Wallis Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. pp. 297-310.



(Fig. 42) Trabajó hasta su muerte en proyectos de animación de grupos de fototerapia para mujeres trabajadoras.



42. Jo Spencer. *Sin título*, 1989.  
Fotografía en color. Tomada de  
*Arte y propaganda en el siglo XX*

Bárbara Kruger (Nueva Jersey, 1945), diseñadora que trabajó en las revistas *Vogue* y *Mademissime*, antes de dedicarse al arte, a mitad de los setenta se empezó a interesar por la semiótica y el pensamiento posestructuralista de teóricos europeos como Jean Baudrillard, Michel Foucault y Jaques Lacan. En 1977 organizó en el *Kitchen Center* de Nueva York, una exposición en la que reunió a artistas que trabajaban con un método creativo parecido al suyo: por medio de carteles, fotografías comerciales, anuncios de revistas y periódicos y señales públicas; materiales de la cultura popular con los que trataban de demostrar la incidencia de ésta en el tejido social.

Extendió el campo de la sexualidad de lo personal a lo social, a través de campañas en pro de la igualdad de género (*gender equity*) en las que se valió de estrategias publicitarias para cuestionar los roles de lo femenino (sumisión, pasividad), y lo masculino (posesión, control). (Figs. 43 y 44) Con respecto a su obra, la artista comentó:

Como feminista deseo replantear muchos temas. Estoy interesada en el desplazamiento, en preguntar cuestiones, en analizar los porqués. No pretendo hacer pedazos las carencias capitalistas [...] No quiero ser otro ideólogo (es hora de que las mujeres se planteen el orden existente partiendo de su diferencia.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Citado por Ana Ma. Guash, *op. cit.*, p. 483.



43. Bárbara Kruger, *Sin Título*.  
*Tu Mirada golpea mi mejilla*, 1981  
 Fotografía tomada de *El arte último del siglo XX*.



44. Bárbara Kruger, *Sin título*  
*No puedes llevarte el dinero a la tumba*  
 Fotografía tomada de *El arte último del siglo XX*.

La lucha feminista ha sido fundamentalmente política —afirma Eli Bartra— lo que indica que requiere de la toma de conciencia sobre la realidad que se vive y la decisión de trabajar para cambiar las condiciones que la permiten. Las artistas feministas han tomado la responsabilidad de aportar su trabajo y creatividad para construir un mundo más justo, no sólo para las mujeres, sino también para el resto de los seres que habitan nuestro planeta. En este sentido, las diversas miradas feministas dentro del arte, convergen en su afán de conseguir la utopía de construir un mundo más humano.

## ¿Cómo te gusto ahora? El arte y la mirada de afroamericanos, latinos y otros otros

El Otro está presente en un conjunto cultural y se ilumina por este conjunto, como un texto por su contexto. La manifestación del conjunto asegura su presencia. Se ilumina por la luz del mundo. La comprensión del Otro es, así una hermenéutica, una exégesis. El Otro se da en lo concreto de la totalidad a la que es inmanente...

*Emmanuel Levinas.*

Desde las décadas de los 60 y 70, el arte occidental se ha ocupado de *los otros*, sin embargo, esa mirada al *otro* ha sido, en la mayoría de los casos, una mirada colonizadora, reformista o caritativa, como las fotografías de los pobres de Nueva York hechas por Lewis Hine a principios del siglo XX, con la finalidad de



45. Lewis Hine. Fotografía de los pobres de Nueva York.  
Foto tomada de,  
<http://www.rleggat.com/photohistory/history/pics/>

presionar a las autoridades para mejorar las leyes laborales para los migrantes y proteger a los menores.<sup>34</sup> (Fig. 45).

Emmanuel Levinas es autor de una interesante teoría ética de la alteridad. En su obra *Totalidad e Infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, de 1961, llama a la conciencia moral a rechazar cualquier rasgo de violencia hacia el otro. Desarrolló la idea de la presencia, y más concretamente el rostro de ese *Otro*. Su origen judío lo llevó a permanecer varios años en un campo de concentración durante la ocupación nazi de Francia, Siendo él mismo un otro, centró su atención en la existencia de todos los Otros. Los que para occidente no existen, no cuentan o

<sup>34</sup> Lewis Hine Fotografías de paisajes, en Forums-viewtopic- 21 Ene 2006.  
<http://www.fotografiasdepaisajes.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=1103>  
Consultado el 20 de octubre de 2007.

simplemente no son, porque ni siquiera se les concede la categoría de humanos. La filosofía humanista de Levinas, más allá del humanismo clásico, comienza a perfilar la existencia de un nuevo humanismo. *El humanismo del otro hombre*. El verdadero humanismo.<sup>34</sup>

La emergencia de esta nueva teoría humanista y los constantes reclamos surgidos desde el seno mismo de los ámbitos considerados como marginales, mantienen en crisis al modelo occidental de sociedad y sobre todo al modelo económico dominante en el mundo, el capitalismo en su fase neoliberal.

La mirada hacia los otros ha estado presente en el arte de la segunda década del siglo XX, como lo plantea Lucy Lippard,<sup>35</sup> en donde describe las propuestas de creadoras y creadores que se involucraron con las clases más desprotegidas de los Estados Unidos, para apoyar sus causas. Hal Foster lo analiza de una forma más crítica, señalando que después de todo, siempre existe el riesgo de mirar “al otro”, con un sentido paternalista, como alguien diferente, inferior, o, por el contrario, atribuirle cualidades que no posee.”<sup>36</sup>

No obstante, no podemos caer en el engaño de la inocuidad de esta aparente nueva visión acerca de lo diferente, y de una aceptación y reconocimiento desde el centro hacia lo que ocurre en la periferia. Nelly Richard nos alerta, acerca de que

A pesar de coquetear con las fracturas de la autoridad, el centro —instancia que internacionalmente legitima las dominantes culturales— sigue funcionando como molde discursivo que forja conceptos, valida teorías, estandariza la información, decreta vigencias, desde un criterio uniforme de pertinencia cultural.<sup>37</sup>

Por otro lado, muchas de las propuestas que se plantean como alternativas para evidenciar las condiciones de marginación, discriminación y explotación en que viven *los otros*, encuentran cobijo e impulso dentro de la propia institución del arte que busca legitimarlas pero vaciándolas de su contenido original.

---

<sup>34</sup> Emmanuel Levinas, *Humanismo del otro hombre*.

<sup>35</sup> Lucy Lippard, “Mirando Alrededor”, en Paloma Blanco, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, pp. 51-71.

<sup>36</sup> Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en El retorno de lo real. *La vanguardia a finales de siglo*, pp. 176- 208.

<sup>37</sup> Nelly Richard, “Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro”, en *Encuentros y desencuentros en las Artes. XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, p. 330.

Sin embargo, más allá de la mirada al Otro, está la propia mirada del Otro, de los Otros sobre sí mismos y sobre el mundo. Esos Otros, que para el Occidente, son las mujeres (de quienes ya hablamos), los afroamericanos, los orientales, los latinoamericanos, los homosexuales, las lesbianas... Es decir, todos aquellos que se oponen a su categoría de sujeto blanco-masculino-occidental-heterosexual. Sin perder de vista el hecho ya señalado por Richard acerca de la relatividad de la aceptación occidental de las formas diferentes de ver y hacer arte; queremos ofrecer un punto de vista acerca de lo que consideramos relevante en las miradas de esos otros, a través precisamente, del arte.

La discriminación racial, tan presente tanto en Europa como en Estados Unidos, es denunciada por el artista afroamericano David Hammons (1943), quien en 1988 realizó una obra titulada *¿Cómo te gusto ahora?*, en la que pone de manifiesto el veto norteamericano al poder negro. En esta obra, realizada durante las elecciones presidenciales en Estados Unidos, manipula el rostro del candidato de raza negra, Jesse Jackson, hasta transformarlo en una persona blanca, es decir, una persona aceptable para el poder norteamericano. (Fig. 46).



46, David Hammons,  
*¿Cómo te gusto ahora?*, 1988.  
Fotografía tomada de *El arte último del siglo XX*.

En obras más recientes, Hammons se propone: “recuperar el rastro de la negritud en una sociedad blanca”, para lo que utiliza toda clase de objetos y pertenencias de los ciudadanos de origen negro, desde deshechos que recoge en las calles de Harlem (envases de leche, botellas de vino, bolsas de papel), hasta el cabello que recoge en las barberías

para negros. Con estos objetos, elabora obras en las que recrea los rituales africanos, como su obra *Sin Título*, que realizó en 1992. (Fig. 47)

La fuerte discriminación que existe en los Estados Unidos para sus propios ciudadanos de origen afroamericano, se extiende hacia los extranjeros de todos los continentes que emigran hacia ese país en busca de mejores condiciones de vida. Existe en Norteamérica, un gran número de habitantes que forman las llamadas “minorías étnicas”.



47. David Hammons, *Sin título*, 1992.  
Fotografía tomada de *El arte último del siglo XX*.

Un alto porcentaje de esas “minorías”, está formado por ciudadanos de origen latinoamericano que cruzan las fronteras de forma legal o ilegal, como una forma de escapar a las condiciones de desempleo, marginación y miseria que viven en sus países de origen. Estas condiciones se recrudecieron a lo largo del siglo XX, generando en estos países un deterioro que para 1980, llegó a circunstancias extremas que se han extendido hasta este siglo XXI. Como señala Juan Carlos Monedero,

La década perdida. Postulada para 1980 en América Latina, alargó su sombra hasta bien entrado el siglo XXI. Los problemas de la deuda, de la pobreza, de la enfermedad, de la deforestación y la desertización, de la polarización social y la violencia siguieron su curso. Argentina, como paradigma, vio hundirse su economía, pasando de ser el ejemplo privilegiado del FMI a un paria más del continente. También es cierto que otros países empezaron a desperezarse en nombre del cansancio, pero, incluso en casos de cambio en el signo del Gobierno, no siempre se vislumbró la transformación esencial del dolor en conciencia emancipadora. [...] En conjunto, tres cuartas partes de la humanidad viven en la pobreza.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Boaventura de Sousa Santos, *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, p. 16.

En el mundo del arte occidental, la aparente apertura hacia las manifestaciones plásticas de lo otro, lo diferente, así como los denodados esfuerzos realizados por las diversas minorías o etnias por abrir espacios de igualdad cultural y política en las sociedades globalizadas, han permitido que los creadores de origen latinoamericano encuentren eventualmente un espacio en los museos y galerías de los países del primer mundo, como es el caso del fotógrafo Alfredo Jaar (1956), artista de origen chileno, radicado en Nueva York, quien en 1986, presentó en *Spring Street*, estación del ferrocarril metropolitano, una muestra de fotografías de las tribus amazónicas.



48, Alfredo Jaar. *Hágase la luz*. *Proyecto Ruanda*, 1994. Fotografía tomada de <http://images.google.com.mx/images?um=1&hl=es&q=Alfredo+Jaar%2C+Proyecto+Ruanda>

En 1994, alertado por los trágicos acontecimientos en Ruanda, Jaar se traslada a este país africano para ver con sus propios ojos lo que estaba ocurriendo allí. Recorrió el país, conoció a sus habitantes, se interesó por sus historias y produjo más de tres mil imágenes con las que integró la exposición *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*. Estas obras poseen un carácter de delación y denuncia a la falta de acción mundial frente al genocidio de Ruanda. Utiliza soportes publicitarios para elaborar una dura crítica al sistema, recontextualizando la imagen. En sus instalaciones presenta imágenes acompañadas por textos meticulosamente

elegidos que introduce en cajas luminosas como las utilizadas normalmente para divulgar mensajes y fotografías publicitarias. (Fig. 48)

Otra mirada extranjera que logró hacerse un lugar en Nueva York, fue la del polaco Krzysztof Wodiczko quien realizó una serie de coches-vivienda para los sin hogar -*Homeless Vehicles*-, adaptó un carro de supermercado, acondicionándolo para satisfacer de manera simple, las necesidades de vivienda de su portador. (Fig.

49) Woddiczko consideraba que los mendigos eran “exiliados en su propia ciudad”.

Respecto a esta obra, Yves Michaud, escribe:

El vehículo de Wodiczko, concebido para fabricarse en serie y para servir efectivamente, existe [...] como la revelación provocadora de un estado social donde hay miles de indigentes sin casa, donde éstos constituyen una población con sus necesidades, sus recursos y, por qué no, sus exigencias. Su vehículo, funcional, ingeniosos y económico, con sus compartimientos de almacenaje y dormitorio, su mínimo de servicios sanitarios, ejemplifica y presenta en forma evidente y concreta una situación anormal que no puede considerarse una simple anomalía sino que debe tomarse en cuenta como uno de los aspectos de la vida social moderna en general.<sup>39</sup>



49, Krzysztof Wodiczko, *Vivienda para los sin hogar*. 1988. Aluminio, malla de acero, plexiglás y ruedas. Fotografía tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*.

Wodiczko también proyectaba transparencias sobre los muros de edificios públicos, para hacer reflexionar a los espectadores.

Aunque poco a poco se han ido venciendo obstáculos, en las grandes metrópolis los espacios para las miradas diferentes en el espectro del arte, siguen siendo limitados y pasados por el tamiz de la mirada occidental. Para contrarrestar

esta situación y retomando a Nelly Richard, habrá que asumir “el desafío político que implica redefinir [...] una estrategia de contradiscurso”,<sup>40</sup> esta vez en función de los objetivos de artistas de países periféricos, que permitan su autonomía en relación a las políticas hegemónicas en el mundo del arte.

<sup>39</sup> Yves Michaud, “Arte y política: resistencia y recuperación”, en *Resistencia. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, pp. 62-63.

<sup>40</sup> Nelly Richard, *op. cit.*, p. 330.



## Cuando las miradas se cruzan

A inicios del milenio, las cruzadas son la primera gran confirmación de Oriente como amenaza. La conquista de Jerusalén por los turcos y la creciente vulnerabilidad de los cristianos de Constantinopla frente al avance del Islam, fueron los motivos de la guerra santa [...] Como cualquier otra guerra santa, ésta supo multiplicar a los enemigos de la fe para ejercitar su vigor y, por eso, mucho antes de Jerusalén, en plena Alemania, la cruzada sació su sed de sangre y de pillaje, por primera vez, contra los judíos.

*Boaventura De Souza Santos*

También encontramos interesantes manifestaciones plásticas en el cruce de las miradas. Por ejemplo, otra línea de la mirada feminista es aquella que rebasa el terreno de las reivindicaciones exclusivamente femeninas para abarcar el espectro político y social de las mujeres que emigran hacia tierras ajenas en busca de mejores condiciones de vida. O la de aquellas que nacieron en países anglosajones pero que no pertenecen a la raza blanca, lo que las coloca en enorme desventaja con respecto a las oportunidades y los derechos a los que pueden acceder. La mirada feminista se cruza así con otras miradas, por ejemplo, con la mirada del Oriente. Ese Oriente que, como lo plantea De Sousa Santos, para Occidente es siempre una amenaza.

A lo largo de los siglos, Occidente ha mostrado su odio-veneración por Oriente. Ser mujer, y peor aún ser mujer migrante —y para colmo ser mujer migrante de un país oriental en Occidente— significa una ofensa extrema contra la imagen de superioridad occidental. A tono con la propuesta “lo personal es político”, se encuentra la mirada diferente de la artista palestina Mona Hatoum, que en 1975 emigró a Londres. Se hizo famosa



50, Mona Hatoum, *Medidas de distancia*, 1988.  
Video en color  
Fotografía tomada de *Arte y propaganda en el siglo XX*

por una serie de instalaciones y *performances* que realizó durante la Guerra Civil de Líbano. (Fig. 50)

A través de la representación de sus dramas interiores, expresa sus preocupaciones políticas por la separación de su patria colonizada y dividida, para lo que se sirve de algunos artificios de separación como introducirse confinada en una jaula o dentro de una caja transparente, o envuelta en velos o capuchas. “Las alusiones al encarcelamiento evocan también el modo en que la cultura extranjera — a la que hubo de exiliarse— sigue reduciéndola constantemente a su situación marginal.”<sup>41</sup> Hacia finales de los 80, Hatoum se orientó hacia las instalaciones en las que mezcla escultura video y sonido.

Y si para el Occidente, el Oriente es el espacio de la alteridad (del otro, del diferente),

El salvaje es la diferencia incapaz de constituirse en alteridad. No es el otro porque no es ni siquiera plenamente humano. Su diferencia es la medida de su inferioridad. Por eso, lejos de constituir una amenaza civilizatoria, es tan sólo la amenaza de lo irracional. Su valor es el de su utilidad. Sólo vale la pena confrontarlo en la medida en que es un recurso o una vía de acceso a un recurso [...] En el segundo milenio, América y África fueron el lugar por excelencia del salvaje.<sup>42</sup>

Según Hegel, África no forma parte siquiera de la historia universal. A esta concepción habrán de enfrentarse los creadores de origen afroamericano que en pleno siglo XX, cargan con ellos el estigma del “salvaje”, impuesto por la hegemonía de la raza blanca que sin embargo no tiene empacho en valerse de ellos cuando lo requiere.

Es el caso de Adrian Piper (Nueva York, 1948), artista afroamericana, que después de haber participado en los años 70 dentro de la corriente conceptual, orientó su trabajo hacia un activismo involucrado en cuestiones raciales para dejar testimonio de *la mirada* atenta y crítica con la que sus ojos observan el mundo que la rodea y con el cual no está de acuerdo. Su serie de dibujos titulada *Pesadillas de Vainilla*, denuncia la violencia racial como algo inherente a la psicología de la vida norteamericana, o mejor aún, a la raza blanca norteamericana; aunque al mismo

---

<sup>41</sup> Toby Clark, *op. Cit.*, p.154.

<sup>42</sup> Boaventura de Sousa, Santos, *op. cit.*, p. 145-146.

tiempo lanza duras críticas al racismo institucional y al apartheid sudamericano. (Fig. 51)



51, Adrian Piper, *Catálisis callejera IV*, 1970, *Performance*.  
Fotografía tomada de *El arte último del siglo XX*

En su instalación titulada *Fuera de la esquina*, cuestiona la doble moral de la pureza genética del blanco norteamericano que históricamente rechazó, en lo público, el cruce con los esclavos negros pero que los utilizó sexualmente siempre que lo deseó.

En otro *cruce de miradas*, nos encontramos con la obra fotográfica de Samuel Fosso (n. 1962), que nació en Camerún (al oeste de Africa Central). Además de haber nacido en un país tercermundista y pertenecer a la raza negra, Fosso es homosexual. Sólo su trabajo fotográfico le ha permitido atravesar las fronteras para mostrarse ante los occidentales tal cual es, rompiendo con los clichés que se tienen de los africanos. (Fig. 52)



52, Samuel Fosso, *Autorretrato*. Fotografía en blanco y negro.  
Tomada de *Una introducción a la investigación visual*.

Un caso similar es el de Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), nacido en Lagos, Nigeria, aunque residió en Inglaterra a partir de 1966, cuando su familia emigró tras un golpe de estado en su país. (Fig.53) Al respecto de su condición, Rotimi decía:

Soy una persona de fuera en tres aspectos: en lo referente a la sexualidad, en lo referente al desplazamiento geográfico y cultural y en el sentido de que no me he convertido en la clase de respetable profesional felizmente casado que mis padres esperaban [...] Mi identidad se ha construido a partir de mi propio sentimiento de otredad, ya sea cultural, racial o sexual. Estos tres aspectos no están separados en mí [...] Por tanto, debo usar la fotografía —negra, homosexual y africana— no sólo como un instrumento, sino como un arma cuando tengo que enfrentarme a los ataques a mi integridad y a mi existencia en mis propios términos.<sup>43</sup>



53, Rotimi Fani-Kayode, *Pies blancos*. Fotografía en blanco y negro.  
Tomada de *Una introducción a la investigación visual*

Sirvan estos ejemplos para dar cuenta de la diversidad de miradas que convergen y se entrecruzan en un mundo habitado por más de mil millones de seres humanos de diversas razas, cuya cosmovisión obedece a alguna cultura en particular que le da identidad y arraigo. Un mundo que no es en absoluto homogéneo sino que para fortuna nuestra se

encuentra formado por un sinnúmero de mundos que le aportan su cultura, que forman parte de su riqueza. Cada una de estas culturas tiene derecho de encontrar su espacio en la convivencia y en el respeto mutuos. El arte, como ejercicio de libertad, habrá de cumplir la Utopía de dar lugar a todas y cada una de las miradas de los otros que somos.

---

<sup>43</sup> Citado por Nicholas Mirzoeff en, *Una introducción a la cultura visual*, p. 261, 262.

### III. La *palabra* resignificada

Es la hora de la palabra. Guarda entonces el machete, sigue afilando la esperanza. Siete veces ronda la montaña, siete el río que la baja.

*Subcomandante Insurgente Marcos*

#### ¿La inmolación como propuesta estética?

Observemos tres fotografías publicadas por el periódico *La Jornada* el 11 de septiembre de 2003, tomadas en Cancún Quintana Roo; durante la cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMC). Se trata de una serie fotográfica realizada por Jesús Villaseca, en la que el personaje central es el campesino coreano Lee Kyung Hae.

En la primera imagen, (Fig. 54) aparece el mencionado campesino, manifestante alter-mundista, en el momento en que se desprende de la malla donde se encontraba subido, debilitado por la inmolación que acaba de realizar clavándose una daga en el corazón, se aprecian dos personas tratando de evitar su caída.

En la segunda (Fig. 55) se puede observar al mismo campesino ya en el piso, llevándose ambas manos hacia el pecho herido. En la tercera (Fig. 56) se ve el momento en que esta persona agoniza, con el pecho sangrante y la palidez de la muerte en el rostro.



54. Jesús Villaseca,  
*Muerte en Cancún, 2003*  
Fotografía tomada de *La Jornada*



55. Jesús Villaseca  
*Muerte en Cancún, 2003*  
Fotografías tomadas de *La Jornada*

No, no es un *performance*. No es una representación. Se trata de una impactante secuencia fotográfica realizada por el fotógrafo de *La Jornada*, en el inesperado momento en que el mencionado campesino, decide inmolarse frente a las cámaras. Un acto que deja al descubierto el grado de desesperación al que han llegado miles de campesinos y desposeídos del mundo ante las políticas que los organismos financieros internacionales imponen a los países pobres.

Pero ¿esto es arte? Sería tal vez la pregunta, retomando la que hace Cynthia Freeland como título de su libro.<sup>1</sup> ¿Por qué traer a colación estas imágenes en un documento que pretende ser una tesis sobre el arte en los movimientos sociales? Sin duda que el campesino coreano Lee Kyung Hae estaba muy lejos de pretender hacer arte cuando decidió sacrificarse frente a miles de manifestantes en Cancún y frente a las cámaras de medios de comunicación de todo el mundo. Su exigencia, junto con la de los miles que con él se manifestaban, era, entre otras cosas, sacar el tema de la agricultura de las negociaciones de la OMC.



56. Jesús Villaseca,  
*Muerte en Cancún, 2003*

---

<sup>1</sup> Cynthia Freeland. *Pero ¿esto es arte?*

En el capítulo uno de su libro “Sangre y belleza”,<sup>2</sup> Freeland se refiere a la posible justificación del uso de la sangre entre los artistas visuales y habla de la utilización de este fluido como ritual entre los mayas o entre aborígenes de diferentes continentes, o incluso en los sacrificios de ovejas entre los cristianos. Pero en cuanto a la utilización de la sangre como elemento de un ritual por parte de los artistas, cuestiona el hecho de que para los participantes en un rito, “son fundamentales la claridad y el objetivo común”, mientras que eso no sucede en el caso del público diverso que asiste a los eventos artísticos, lo que los aleja del significado del ritual.

El público no sólo no llega a sentirse parte de un grupo, sino que en ocasiones se escandaliza y abandona la comunidad. Así sucedió en Miniápolis cuando el artista de *performance* Ron Athey, seropositivo, hizo un corte a otro intérprete en el escenario y colgó sobre el público servilletas de papel empapadas en sangre, provocando un ataque de pánico.<sup>3</sup>

Si esto es lo que sucede en un evento artístico ante algo inesperado, imaginemos la reacción de desconcierto, incredulidad e indignación que pudo haber provocado la inmolación del campesino coreano entre el público que lo rodeaba y que se identificaba con su causa dado que estaban ahí por la misma razón. Con seguridad a nadie se le ocurrió pensar que podría tratarse de una obra de arte. Más aún, el campesino Lee Kyung Hae no se propuso hacer arte. Mediante este acto de inmolación, estaba cuestionando las asfixiantes políticas económicas implementadas por la OMC y otros organismos financieros internacionales.

El impacto de semejante acto necesariamente tendría que cuestionar, no solamente a quienes se encontraban en ese momento en el lugar de los hechos, sino de igual forma a quienes lo presenciaron no personalmente, sino a través de las imágenes que transmitieron las televisoras. Tendrían que cuestionarse al menos por la gravedad de la situación que orilla a un hombre a tomar una determinación como esta.

A los campesinos del mundo con toda su diversidad de colores, lenguas, usos y costumbres; los une el rechazo al libre comercio impulsado por la OMC pues tienen la certeza de que no es más que la coartada para promover el reconocimiento

---

<sup>2</sup> *Ibid*, pp. 17-43.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 21.

a los derechos monopólicos de las grandes transnacionales sobre la producción del campo. Luis Hernández Navarro, define la situación del campesinado mundial de la siguiente manera:

Empobrecido y golpeado, reducido a poco menos que la sobrevivencia por la apertura comercial, el campesino -y sus organizaciones- ven en la exigencia de que el organismo multilateral no tenga influencia alguna en lo rural el recurso para no ser afectado por la locomotora del libre mercado, que marcha a toda velocidad en su contra.<sup>4</sup>

Y es que en el neoliberalismo, nadie se salva de la voracidad del gran capital. Lo mismo se hace la guerra para mantener el control sobre los yacimientos de petróleo en Irak, que se imponen medidas arancelarias sobre los países tercermundistas para controlar el mercado agrícola. Hoy los grandes capitalistas tienen la mirada puesta sobre los recursos naturales del mundo, quieren arrancarlos de sus dueños originales para explotarlos y obtener jugosas ganancias para sí. Los campesinos e indígenas que se oponen a sus políticas están defendiendo la tierra como su madre y como su única opción de vida. El campesino coreano Lee Kyung Hae se sacrificó para alertar al mundo sobre esta situación. La sangre que derramó lo acerca al ritual realizado por Ron Athey para enfatizar el problema de los seropositivos y a otros creadores que utilizan este fluido para llamar la atención sobre un hecho particular.

Desde el terreno de la estética, las imágenes arriba mencionadas pueden ser analizadas desde la vertiente de la fotografía que, a decir de Walter Benjamín, es “el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario”, que debido a su reproductibilidad técnica, “libera” a la obra artística “de su existencia parasitaria dentro del ritual.”<sup>5</sup> Las tres fotografías que observamos podrían ser vistas “como lugar de los hechos [...] como piezas probatorias en el proceso histórico [Que] Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas.”<sup>6</sup>

En este caso, el mérito es para el fotógrafo Jesús Villaseca, del diario *La Jornada*, quien estuvo en el lugar del acontecimiento en el momento preciso y que realizó la serie mencionada a la que tituló *Muerte en Cancún*. El Consejo Ciudadano

---

<sup>4</sup> Luis Hernández Navarro, “Altermundistas muestran su fuerza”, *La Jornada*, 9 de septiembre de 2003, p. 21.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. pp. 50-51.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 58.



del Premio Nacional de Periodismo, le entregó el primer lugar en fotografía en abril de 2004.

Sin embargo, lo que la fotografía expresa en toda su crudeza, pierde su fuerza transgresora ante la amarillista repetición de estas mismas imágenes en la pantalla televisiva; una y otra vez, hasta convertirlas en simple espectáculo, a la manera en que lo apunta Guy Debord:

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes [...] El espectáculo somete a los hombres vivos en la medida que la economía les ha sometido totalmente. No es más que la economía desarrollándose por sí misma.[...] Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico.[...] Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "medios de comunicación de masa", que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total.<sup>7</sup>

¿Qué puede hacer el arte ante hechos como éste? ¿Qué puede hacer el arte frente a las políticas económicas que obligan a las personas a la realización de sacrificios como el protagonizado por Lee Kyung Hae? Quizá muy poco, si como señala Baudrillard:

En un mundo condenado a la indiferencia, lo único que puede hacer el arte es "añadir" a esa indiferencia, girar en torno al vacío de la imagen, del objeto que ya no es un objeto.<sup>8</sup>

Si el sacrificio del campesino coreano ante la multitud y ante los propios medios de comunicación fue convertido en espectáculo, que al igual que todo espectáculo muy pronto quedó en el olvido, ¿qué puede hacer el arte? La pregunta es, si el arte sólo es capaz de añadir indiferencia a la indiferencia ¿la inmolación es la opción única para llamar la atención sobre un "fenómeno extremo"?

---

<sup>7</sup> Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo, en Archivo Situacionista Hispano (1998). <http://sindominio.net/ash/espect7.htm> Consultado el 10 de diciembre de 2007.

<sup>8</sup> Jean Baudrillard *La ilusión y la desilusión estéticas*, en U-ABC TEORÍA Archivo para los estudiantes de la Universidad Autónoma de Baja California. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-ilusion-y-la-desilusion-esteticas.html> Consultado el 18 de mayo de 2007

No se trata de proponer que este acto se asuma como una obra artística en los términos en los que el mercado y la institución del arte han impuesto tanto a los productores como a los consumidores de estos productos en el mundo, ni mucho menos de buscar el reconocimiento de esa institución. No estamos tampoco proponiendo la estetización de la desgracia humana. La elección de este acto de inmolación y las imágenes que de él circularon por el mundo; obedece a su fuerte dramatismo y el grado de desesperación que refleja y que rebasa en mucho las acciones de algunos creadores que han utilizado su propio cuerpo como instrumento para generar el choque entre el público asistente.

Por otro lado, este acto se presenta como un signo de los tiempos que se viven actualmente, en los que dos terceras partes de la humanidad se enfrentan a situaciones similares a las del campesino coreano. Hay que señalar sin embargo, que antes de llegar al extremo de la inmolación, es preferible ensayar nuevas tácticas para enfrentar las políticas de los poderosos. Tácticas como las que han sido puestas en práctica por muchos altermundistas, que como señala Blanca Gutiérrez Galindo, fueron estudiadas por Michel de Certeau.

*Tácticas de los practicantes* es la expresión con la que Michel de Certeau designa las operaciones que articulan el consumo en la sociedad contemporánea. En oposición a las teorías que sostienen que la cotidianidad se reduce a la pasividad y masificación de los no productores frente a las *estrategias* racionalizadoras de la producción, De Certeau plantea una recepción activa que articula *otra* producción sustentada en las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden dominante. Caracterizadas por la astucia y la *sofística* estas maneras de emplear constituyen estilos de hablar, leer, habitar, circular, es decir, *artes del hacer*.<sup>9</sup>

Dejaremos hasta aquí la mención de este dramático hecho que propusimos como el punto de partida para argumentar acerca del contenido estético que innegablemente existe en éste y otros actos que los altermundistas han realizado en todo el mundo como forma de resistencia ante el neoliberalismo que se vale de organismos como la OMC y otros, para imponer su política de exterminio a quienes le estorban en sus propósitos.

Queremos resaltar sin embargo, que a pesar de la situación extrema que hemos reflejado, a diferencia de los movimientos de liberación de los años sesenta y

---

<sup>9</sup> Blanca Gutiérrez Galindo, "Prácticas del espacio, artes de la indisciplina", Inédito.

setenta en que la lucha armada se planteaba como la opción única o por lo menos preponderante para alcanzar la utopía del cambio social, los actuales movimientos sociales —incluyendo el movimiento zapatista que inició como una organización político-militar— han colocado a *la palabra* en todas las formas de expresión de las que ya hemos hablado, como su arma principal. La palabra recuperada y sobre todo, resignificada.

## Zapatismo y altermundismo: Imaginación y creatividad

Teñir de colores las expresiones de resistencia o confrontación en la calle supone ocupar los espacios públicos de la ciudad mediante riadas humanas que subsumen y engullen los signos políticos distintivos de grupos o movimientos específicos, para acabar constituyendo la imagen de una multiplicación de subjetividades políticas.

*Marcelo Expósito*

Así se expresa el teórico de arte Marcelo Expósito al respecto de las movilizaciones realizadas el 26 de septiembre de 2000 en la plaza Namesti Miru, en Praga, en



57. Participante de *La marcha rosa* perseguida, Praga 2000.  
Fotografía tomada de <http://www.tercerainformacion.es/3i/IMG/jpg/seco2.jpg>

contra del encuentro anual del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM). En esa ocasión la marcha partió unificada para luego dividirse en tres ramas diferenciadas por colores: la marcha azul, la marcha rosa y la marcha amarilla. (Fig. 57). El FMI y el BM tuvieron que cancelar sus reuniones con dos días de anticipación.

Expósito comenta que esta

“práctica de señalización policroma de la diversidad estratégica” había ya sido inaugurada el 18 de junio de 1999 en el centro financiero de Londres, cuando “de forma carnavalesca”, miles de personas portando máscaras de cuatro colores, rojo, negro, verde y dorado, inundaron la City, el centro financiero de Londres, como parte de la acción global contra el capital, convocada por la red internacional *People’s Global Action* (Acción Global de los Pueblos).

En su ensayo, que presenta como “...un rodeo sobre un rodeo con la intención de plantear un marco de reflexión sobre las actuales relaciones entre prácticas artísticas y políticas...”, Expósito plantea tres “Tesis sobre la desobediencia”, habla entre otras cosas, acerca de la idea del “movimiento creativo”, y retomando la experiencia de las revueltas del 77 en Italia, escritas por Franco Berardi (Bifo), señala que éste:

[H]abla de una doble memoria: la del movimiento político más visible, explosivo, altamente confrontativo, y al fin dura y fríamente aplastado; y la menos evocada del “movimiento creativo que situaba en el centro de la acción política los media, la información, el imaginario, la cultura, la comunicación, pensando que el poder se jugaba en estos lugares y no en la esfera de la gran política de Estado o de la política revolucionaria”<sup>10</sup>

“Imaginación y creatividad en la desobediencia”, es lo que propone Expósito en su 3ª. tesis. Imaginación y creatividad es lo que encontramos en las diversas manifestaciones del movimiento zapatista, que sitúa “en el centro de la acción política los *media*, la información, el imaginario, la cultura y la comunicación”. La Utopía Tercera apuesta a la diversidad y a la palabra. La palabra recuperada y sobre todo resignificada, que es motor para que los diversos se comuniquen entre sí y se encuentren.

Si, como señala De Certeau, en el 68 se tomó la palabra sin cambiar los códigos, lo que facilitó la rápida recuperación de la misma por quienes detentan el poder; hoy los zapatistas están realizando la resignificación de esa palabra mediante la utilización de tácticas que tradicionalmente no existían en los movimientos armados.

---

<sup>10</sup> Marcelo Expósito, “Desobediencia: la hipótesis imaginativa”, en Juan Antonio Ramírez (Ed.), *Tendencias de Arte, Arte de tendencias a principios del siglo XX*, p. 175.

En esta resignificación de la palabra, el movimiento zapatista y con él el altermundismo, han sido fundamentales. Desde su aparición pública, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ha hecho de la población su interlocutor. Primero para invitarla a sumarse a “apoyar este plan del pueblo”, cuando le declaró la guerra “al mal gobierno” en su *Primera Declaración de la Selva Lacandona*. Posteriormente en cada una de las subsecuentes *Declaraciones*<sup>11</sup> ha invitado a la población “de México y del mundo” a dialogar, proponer, movilizarse y construir juntos. Desde 1994 hasta hoy miles de personas han atravesado poblados, ciudades y continentes para llegar a la selva chiapaneca a expresar su palabra y escuchar la de otros.

La personalidad del *Subcomandante* Marcos, a quien Coco Fusco llama “guerrillero intelectual”, ha sido sin duda un factor importante para lograr estas movilizaciones. Más allá de su peculiar atavío, del que Fusco comenta: “...Su título militar no oculta la realidad de que la canana que cruza su pecho no es más que un homenaje a Emiliano Zapata. No cuesta mucho darse cuenta de que aquellas balas no sirven para su rifle y que, además, una buena parte de las armas de sus soldados son de fantasía.”<sup>12</sup> (Fig. 58) La creatividad e imaginación de las que el *Subcomandante* ha hecho gala en cada una de sus presentaciones, así como su manejo de los medios virtuales de comunicación, han colocado al EZLN en un primer plano.

Por otro lado, cada acto que han realizado los zapatistas está cargado de simbolismo, nada es gratuito. Como señala el analista político Julio Moguel: signo, símbolo y palabra; son los ingredientes



58. Imaginación, creatividad y simbolismo en cada presentación de los zapatistas. Fotografía tomada de *Proceso*

<sup>11</sup> *Subcomandante* I. Marcos. *Declaraciones de la Esperanza*.

<sup>12</sup> Fusco, Coco, “El performance latino: la reconquista del espacio civil”, en José Jiménez y Fernando castro (editores), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, p. 93.

mínimos con los que los zapatistas “tejen los hilos invisibles de complejidades e identidades colectivas diversas, en los territorios indígenas, (...) en la gran ciudad de México o en el mundo.”<sup>13</sup>

Una constante en todas las iniciativas zapatistas, es el intento por devolverle a la palabra su significado original, liberándola de la retórica y el vacío de contenido que el capitalismo le ha impreso a lo largo de muchos siglos. De ahí que en febrero de 1996, hayan decidido romper el diálogo con el gobierno cuando éste se negó a reconocer los Acuerdos de San Andrés que ambas partes habían ya firmado luego de largas sesiones. Argumentaron con razón, que no tenía sentido dialogar con personas que no le otorgan ningún valor a la palabra empeñada.

Quizá sea esta Utopía de lograr la resignificación de la palabra, la razón por la que el zapatismo se ha enfrentado a tantos desencuentros aún con el sector progresista que lo ha acompañado. No resulta sencillo cambiar los códigos con los que nos hemos comunicado hasta ahora. Se requiere una buena dosis de imaginación, entrega y sacrificio para pensar e inventar un mundo diferente.



59. *El barco de Ftzcarraldo*, Convención Nacional Democrática, agosto de 1994. Fotografía tomada de *Proceso*.

La creatividad del zapatismo quedó demostrada desde el mismo agosto de 1994, durante la realización de la Convención Nacional Democrática (CND), convocada por el EZLN, que tuvo su sede en “Aguascalientes, Chiapas”. El escenario no podía ser más estético y significativo. Una enorme instalación en forma de navío con grandes banderas como velamen, donde se ubicaron los convencionistas, enclavada en plena selva. (Fig. 59) El propio *subcomandante* la llamó “...el arca de Noé, la Torre de Babel, el barco selvático de

<sup>13</sup> Moguel, Julio, *Chiapas: la guerra de los signos. Del amanecer zapatista de 1994 a la masacre de Acteal*, p. 14.

Fitzcarraldo, el delirio del neozapatismo, el navío pirata”<sup>14</sup> No deja de llamar la atención que un movimiento “armado” dedique su tiempo y esfuerzo en la realización de tan originales instalaciones para recibir a sus invitados.

El EZLN ha dado muestras desde el inicio de su levantamiento, de su interés y apuesta por el arte y la cultura como una forma de transformación de la sociedad. En las múltiples iniciativas organizativas que han implementado, le han otorgado un lugar preponderante a las manifestaciones artísticas, no solamente como complemento a la actividad política o como acto propagandístico, sino como una actividad que por sí misma es expresión de libertad.

En 1996 hicieron el llamado a participar en el concurso para la realización del cartel promocional del *Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, que se

realizó en los cinco Aguascalientes zapatistas del 27 de julio al 3 de agosto de ese año. (Fig. 60) La triunfadora del concurso fue la pintora Beatriz Aurora, quien ha acompañado al zapatismo desde entonces. En la mesa 3 del Encuentro *Todas las culturas para todos ¿Y los medios? De las pintas al ciberespacio*,<sup>15</sup> se discutió cómo realizar un arte, una cultura y una comunicación “que llegue a todos”.



60. Beatriz Aurora es autora de una vasta obra con la temática zapatista. Fotografía tomada de: <http://images.google.com.mx/images?um=1&hl=es&q=Beatriz+Aurora>

<sup>14</sup> Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *EZLN Documentos y comunicados*, tomo 1, p. 305.

<sup>15</sup> Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Crónicas intergalácticas EZLN. Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, pp. 107-145.

En esta misma tónica, en febrero de 2006, el EZLN llamó a la realización del Encuentro Nacional por *Otra comunicación, otra información, otro arte, otra cultura*, como parte de las actividades programadas durante la gira para la conformación de La Otra Campaña. El hecho de anteponer la palabra *otro, otra*, hace hincapié en la propuesta zapatista *no de cambiar al mundo, sino de construirnos uno nuevo*. Es decir subvertir todo lo hecho hasta hoy. La *resignificación de la palabra* que propone el zapatismo, exige poner en juego toda la imaginación y la capacidad creadora no solamente para encontrar “otra forma de hacer política” sino para desenvolverse en todos los ámbitos de la vida, poniendo la ética de antemano. El arte es un factor primordial en la consecución de esta Utopía.

Las expresiones artísticas inspiradas por el zapatismo son muy variadas y abarcan todos los terrenos de las artes: el teatro, la literatura, el cine, la música y las artes visuales. Artistas e intelectuales de todo el mundo se han acercado al zapatismo del cual han obtenido inspiración y no pocos se han sumado a su causa. Al respecto, los reporteros David Brooks y Jim Cason, colaboradores de La Jornada escriben:

La presencia zapatista también se registró en el circuito cultural. Figuras del cine como Oliver Stone y Edward James Olmos visitaron Chiapas y regresaron al coro de apoyo y solidaridad en este país. Músicos como *Rage Against the Machine* y las *Indigo Girls*, junto con escritores, artistas plásticos y más, se sumaron a este movimiento. La librería cibernética más importante del país, amazon.com, registra 819 títulos de libros que de alguna manera tratan al zapatismo, junto con 207 bajo “EZLN”. Desde una edición bilingüe de *La historia de los colores del subcomandante Marcos* al volumen de escritos zapatistas *Nuestra arma es nuestra palabra*.<sup>16</sup>

Muchos creadores visuales se han acercado al zapatismo en donde han encontrado inspiración no sólo para la realización de su obra sino para la participación política. Los más constantes, como Antonio Ramírez, Beatriz Aurora y Domi, han realizado una vasta producción que ha traspasado las fronteras de México para llegar a otros continentes. En junio de 2007 y con la finalidad de recabar fondos para las comunidades zapatistas que enfrentan la constante agresión gubernamental, se hizo la presentación del libro *Noches de fuego y desvelo*, con textos eróticos del

---

<sup>16</sup> Jim Cason y David Brooks, “De Seattle al Pentágono: impacto y presencia del EZLN en EU”, Suplemento *Perfil*, *La Jornada*, 2 de enero de 2004, p. IV.



Subcomandante Marcos —quien desde hace años se ha rebelado como un excelente escritor— e ilustrado por la magnífica pintura de Antonio Ramírez. (Fig. 61)



61. *Noches de fuego y desvelo*, 2007.

Fotografía tomada de:

<http://www.yabasta.it/comunicati/marcos/desvelo.jpg>

Las niñas y los niños zapatistas han realizado una gran cantidad de obra plástica, orientados por integrantes de la sociedad civil o de Organizaciones no gubernamentales, como el Laboratorio de Integración plástica, La Gárgola que realiza talleres con la finalidad de ayudar a los niños a superar el trauma de su experiencia de la guerra. (Fig. 62) En uno de los talleres organizados por este colectivo. El coordinador del grupo, Gustavo Chávez Pavón comenta:



62. Dibujo coloreado de niño zapatista.

Fotografía tomada de *Las voces del Espejo*.

En los talleres que imparte La Gárgola se invita a los niños a pintar distintos tipos de flores [...] les decimos que las flores son como las ideas y que a través de éstas podemos contar muchas historias. Lo dramático es que a veces los pequeños plasman muertos y soldados. Esa es su realidad.<sup>17</sup>

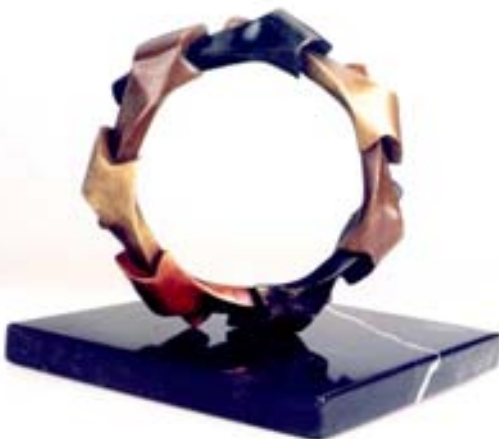
<sup>17</sup> Mónica Mateos vega, "Apoyará Oscar Chávez a muralistas que recrean la realidad de Chiapas" *La Jornada*, 15 de enero de 2003, p. 5 a.

En este contexto de la resignificación del lenguaje, es que en el 2004, a raíz del llamado del EZLN a realizar la campaña *20 y 10: El fuego y la palabra*, quien escribe, presentó la serie escultórica *Un mundo donde quepan muchos mundos*, formada por siete piezas de pequeño formato —que a su vez son propuestas para obra monumental— que buscan interpretar, desde la tridimensión, conceptos zapatistas como *Paz*, (fig. 63) *Diversidad*, (fig. 64) *Libertad*, (fig. 65) así como el valor que para ellos tiene *La palabra* (fig. 66). Las obras fueron trabajadas en bronce y acompañadas por fotomontajes con escenas de la *Marcha del color de la Tierra* realizada por los zapatistas en el 2001, así como por reproducciones de textos, escritos por ellos o por algunos analistas, en torno a sus demandas políticas.

63. Carmen M. Genis, *Columna de la Paz*.  
Bronce s/mármol, 20 x 7 x 7 cm. 2003.  
Fotografía propiedad de la autora



64. Carmen M. Genis. *Diversidad*.  
Bronce s/ mármol, 20 x 21x 15 cm. 2003.  
Fotografía propiedad de la autora.





65. Carmen M. Genis.  
*Libertad*. Bronce s/mármol.  
 16 x 10 x 10 cm. Fotomontaje, 2003.  
 Fotografía propiedad de la autora.



66. Carmen M. Genis.  
*La toma de la palabra*. Bronce s/mármol.  
 18 x 13 x 15. Fotomontaje, 2004.  
 Fotografías propiedad de la autora.



67. Carmen M. Genis. *La terca Esperanza*:  
 Serie *Guerra de Baja Intensidad*. 1999.  
 Construcción-Instalación. 350 x 300 x 100 cm.

Durante los años 2000 y 2001 habíamos ya exhibido en una exposición itinerante por el Distrito Federal, Aguascalientes y Morelia; la serie de esculturas en madera de mediano y gran formato titulada *Guerra de baja intensidad: siete heridas y una esperanza*, que buscaba sacudir a los espectadores y hacerles conciencia de la guerra no declarada contra las comunidades indígenas. (Fig. 67)



68. Katrin Plavcak, *Collage* 2006. Fotografía tomada de *La Jornada*.

Más recientemente, en febrero de 2006, en La Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, la artista austriaca Katrin Plavcak presentó un collage en donde retoma la imagen del *Subcomandante Marcos* en una nave espacial. (Fig. 68) Respecto a su obra, la joven artista dijo:

Estoy muy interesada en una figura como la del Subcomandante Marcos, pues mi obra está orientada hacia la situación de las minorías [...] y las capas más desfavorecidas del planeta [...] creo que esa figura es una buena muestra de cómo se puede luchar por mantener la tierra y la identidad frente al avasallamiento de la globalización.<sup>18</sup>

En relación a los carteles, éstos se han producido en todo el mundo. Los mensajes zapatistas han sido difundidos a través de carteles en español, francés, italiano, japonés, alemán, portugués, chino, inglés; producidos por organizaciones y comités de apoyo. Como el cartel promocional para el foro *Diez años de zapatismo*, realizado en diciembre de 2003 por la revista italiana *Carta*. (fig. 69)

---

<sup>18</sup> Armando G. Tejeda, "Artista austriaca celebra lucha indígena en Chiapas, *La Jornada*, 19 de febrero de 2006, p. 9.



69, *Diez años de zapatismo*, cartel realizado por la revista italiana *Carta*, 2004. Fotografía tomada de *La Jornada*.

El 9 de septiembre del 2003, se presentó en la Cineteca Nacional de la ciudad de México, el documental *Zapatistas: crónica de una rebelión*, producido por *La Jornada* y *Canal Seis de julio* como parte de la serie *Tlatelolco. Las claves de la masacre*. En el video se revive mediante las imágenes la historia del EZLN desde “aquel primero de enero de 1994 que cambió el rumbo del país, hasta la [...] creación de los Caracoles y la juntas del Buen Gobierno en las zonas zapatistas...”<sup>19</sup>

A partir del año 2006, surge *La Otra Campaña*, como respuesta al llamado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional a formar “una organización de izquierda, anticapitalista y no partidista”. Se trata de un intento más que realizan los zapatistas por lograr la transformación radical del mundo, o mejor aún, la construcción de un mundo diferente, privilegiando la vía política por sobre la armada. Respecto a la identidad de *La Otra campaña*, que tuvo su origen en *La Sexta Declaración de la Selva Lacandona* emitida por el EZLN en junio de 2005, el analista político Neil Harvey comenta:

[E]l planteamiento de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona sigue vigente. En términos políticos es un llamado a la organización horizontal. Abrió una nueva forma de resistir al capitalismo, con base en la convergencia de gran diversidad de organizaciones e individuos, con una novedad: los mismos adherentes y no un liderazgo centralizado, se encargarán de su promoción y difusión. Es un esfuerzo casi inédito, tanto en los movimientos sociales como en los partidos políticos, que pretende superar la crisis de representación política con base en la autonomía y la solidaridad.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Mónica Mateos y Pablo Espinoza, “Zapatistas reivindica el valor de la palabra de los indígenas” *La Jornada*, 10 de septiembre de 2003, p. 2 a.

<sup>20</sup> Ney Harvey, “Autonomía y representación”, *La Jornada*, 28 de septiembre de 2006.

El recorrido que realizó la delegación zapatista por todo el país durante el 2006 y 2007, para “escuchar y hablar con la gente sencilla del pueblo”, fue seguido, acompañado y recibido por mucha gente entre los cuales no faltaron nunca los creadores de todas las manifestaciones del arte, así como integrantes de medios de comunicación alternativos.

Un ejemplo de la participación de los creadores en esta nueva Utopía es este pasamontañas multicolor de gran formato que retoma la idea de la diversidad y del anonimato en el sentido de que no importa quién esté detrás del pasamontañas, sino la justeza de su lucha y la consecuencia con que la asuma. Planteamientos hechos por los zapatistas. La obra fue elaborada en colectivo por un grupo de escultores morelianos y se presentó en el 2006, durante los actos realizados en Morelia como parte del recorrido de la *Delegación Sexta* por el estado de Michoacán. (Fig. 70)



70. *Pasamontañas*, obra colectiva. Alambrón, alambre, tela. 300 x 150 x 150 cm. 2006. Fotografía propiedad de los autores.

Está también el trabajo del colectivo *Sublevarte*, que surgió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante la huelga estudiantil de 1999 con la intención de apoyar al movimiento con “carteles distintos, más lúdicos”. (Fig. 71) En la actualidad cuenta con más de ocho años de trabajo y participa en *La Otra Campaña* realizando *La otra gráfica* con la idea de “sembrar mensajes que hagan pensar sobre la realidad que vivimos y contrarrestar la influencia de los medios de comunicación masiva. No queremos caer en el panfleto, sino generar más preguntas que respuestas.”<sup>21</sup>

En cuanto al *performance*, un ejemplo es el realizado durante la marcha que llevaron a cabo los miembros de *La Otra Campaña* en protesta por la represión en

<sup>21</sup> Fernando Camacho Servín, “Siembran de imágenes la urbe para invitar a dudar y pensar” *La Jornada*, 17 de junio de 2006, p. 13 a.

Atenco, el 28 de mayo de 2006; en el que un grupo de jovencitas ataviadas con faldas largas y con los torsos desnudos y como ensangrentados, escenificaron frente



a la gran cantidad de policías instalados a todo lo largo de la Avenida Reforma; los maltratos, ultrajes y violación de que fueron objeto las mujeres detenidas durante el operativo policiaco en Atenco, en el trayecto de traslado al penal de Santiaguito el día 4 de mayo de ese año. (Fig. 72)

72. Performance en protesta por la represión y violaciones en Atenco, 2006. Fotografía tomada del diario *Provincia*.

La internet ha sido un factor fundamental en la comunicación de los neozapatistas con sus interlocutores en el mundo. En su momento, algunos funcionarios mexicanos hablaron de una “guerra de papel” mientras que el sociólogo español Castells, catedrático de Sociología y Urbanismo en la Universidad de California; los denomina como “la primera guerrilla informacional”. Para Jim Cason y David Brooks, esta característica inusual en los movimientos de liberación de las décadas anteriores, desconcertó no solamente a los cibernautas que se enteraron de los acontecimientos en Chiapas y nuestro país casi de inmediato; sino a las fuerzas militares mexicanas y al propio Pentágono.<sup>22</sup>

Hoy, más de diez años después del levantamiento zapatista, cuando nos encontramos en un mundo en que “La vida moderna se desarrolla en la pantalla”, en que nos hallamos frente al “desafío de los medios de comunicación interactivos como Internet”<sup>23</sup>, nos parece de lo más natural el uso de este recurso, pero habrá que recordar que para 1994, este medio no era aún tan popular en el mundo.

<sup>22</sup> Jim Cason y David Brooks, “De Seattle al Pentágono: impacto y presencia del EZLN en EU”, Suplemento *Perfil, La Jornada*, 2 de enero de 2004, p. IV.

<sup>23</sup> Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, p. 17.

La internet ha sido también una herramienta fundamental para la organización del movimiento mundial contra el neoliberalismo o globalización. Es por este medio como los altermundistas establecen sus contactos, hacen sus convocatorias, organizan sus agendas y concertan sus citas. Es decir, crean sus “redes de redes”. Hay un consenso en ubicar el inicio del movimiento que hoy conocemos como altermundista, con el levantamiento zapatista y la realización del *Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, del que hablamos antes.

Sobre el movimiento altermundista se ha escrito ya bastante. Aunque la prensa oficial se dedica a satanizarlo, existen algunos medios alternos como Indymedia que dedican su esfuerzo a la difusión de la riqueza de las experiencias vividas. En el año 2004, apareció el libro *We are everywhere, the irresistible rise of global anticapitalism* (Estamos en todas partes, el irresistible ascenso del anticapitalismo global), en el que por medio de la recopilación de “testimonios y reflexiones de activistas de todo el mundo”, se analiza la historia de movimientos “que no tienen nombre, estructura ni líderes”.

En la introducción, Naomi Klein afirma que la obra “verdaderamente captura y abarca la exuberante creatividad y la radicalidad intelectual de las protestas del movimiento que se opone al Neoliberalismo en el mundo. El libro no es sobre el movimiento, sino genuinamente desde el movimiento [...] El trabajo reúne historias de resistencia local en los cinco continentes y de las grandes movilizaciones internacionales cuyo punto de inflexión fue Seattle, en 1999. La cronología registra más de 500 acciones y movilizaciones en la última década [...] Se marca el inicio del movimiento con el alzamiento zapatista en enero de 1994, que “anuncia una nueva era de movimientos de resistencia” al coincidir con el crecimiento de Internet y de las redes electrónicas.<sup>24</sup>

El momento que se marca como la demostración de la fuerza que para ese entonces había ya adquirido este movimiento mundial, es en noviembre-diciembre de 1999, durante las protestas en Seattle en contra de la Organización Mundial de Comercio que se realizaría allí. Se reunieron 60 mil manifestantes llegados desde todos los rincones del planeta: ambientalistas, intelectuales, granjeros, estudiantes, sindicalistas y activistas por los derechos humanos.

---

<sup>24</sup> Jesús Ramírez Cuevas, “Estamos en todas partes”, *Masiosare*, 18 de abril de 2004, p. 9.



En esta gran movilización, la organización, la imaginación y la creatividad se hicieron patentes, como queda de manifiesto en la entrega de los dos periodistas enviados por La jornada para cubrir el evento:

Bailando en grupos, miles de manifestantes ocuparon hoy decenas de cruces en el centro de Seattle e impidieron la realización de la reunión de la Organización Mundial de Comercio, obligando a los ministros de Comercio a cancelar la sesión inaugural del encuentro mundial y provocando un nuevo debate popular sobre las políticas económicas internacionales [...] Esta historia común ha sido acompañada de la realización de multitud de seminarios, encuentros y visitas en casi todo el mundo. Quienes animaron esas iniciativas se conocen de tiempo atrás, han sido solidarios con luchas como la de Chiapas y han intercambiado ideas y reflexiones sobre la globalización desde antes de la reunión de la OMC. Seattle no fue flor de un día, sino la entrada en las *ligas mayores* de la política internacional de un nuevo actor.<sup>25</sup> (Fig 73)

Desde entonces y hasta ahora las movilizaciones anticapitalistas se han sucedido unas a otras. No hay reunión de los poderosos organismos financieros mundiales donde no estén presentes los contingentes de manifestantes llegados de todas partes del orbe. La globalización de la Resistencia se torna en un obstáculo real para estos organismos que se abrogan el derecho de dictar las políticas económicas del mundo. A partir de entonces también, las sesiones internacionales de estas agrupaciones se realizan en medio de fuertes dispositivos policíacos, estableciendo las ya famosas “zonas rojas” en las ciudades o en espacios inaccesibles para los activistas.



73. Altermundistas, *un nuevo actor*.

Fotografía tomada de:

<http://www.flickr.com/photos/agitazioni/193983131/>

<sup>25</sup> Jim Cason y David Brooks, “Una marea humana impidió el inicio de la reunión de la OMC”, *La jornada*, 1º. de diciembre de 1999.

Los grandes centros comerciales son ligados a las políticas depredadoras del capitalismo por lo que han sido espacios de expresión para los activistas anticapitalistas, de esto habla Marcelo Expósito:

[U]n extraño cortejo atraviesa el centro de Barcelona; varias decenas de personas ataviadas carnavalescamente se aproximan a la zona comercial de Portal del Angel, para acabar accediendo a una conocida tienda de moda juvenil: Bershka. Ante la incredulidad de los guardias del lugar y las empleadas del local, señalizan un territorio fronterizo entre la tienda y la calle y se disponen a realizar un extraño desfile de moda: con grandes bocas adheridas a los trajes y enormes tenedores de madera, entre otros utensilios inverosímiles, cambian las prendas entre los estantes, hacen saltar las alarmas electrónicas de la ropa, interactúan con las clientas (principalmente chicas adolescentes, ocasionalmente con sus madres) [...] En las horas siguientes, contradicción mediática: unos periódicos hablan de performance artística de un colectivo más o menos anónimo, otros, siguiendo fuentes policiales, de vandalismo y robo masivo en el centro de la ciudad a cargo de “movimientos alternativos.”<sup>26</sup>



74. La marcha de las caretas. Argentina.  
Fotografía tomada de:  
<http://media.argentina.indymedia.org/uploads/2001>

En el libro titulado *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, coordinado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, se hace una amplia revisión de “prácticas artísticas y políticas que cubre desde el arte público al arte crítico y a la intervención y la acción directa.”<sup>27</sup> Dicha revisión abarca textos de “reflexiones

sobre la práctica propia y la ajena, análisis críticos del debate artístico contemporáneo, ensayos de filosofía política y teoría social y hasta formas de escritura que se presentan de forma manifiesta como práctica en sí mismas”,<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Marcelo Expósito, *op. cit.*, pp. 189-90.

<sup>27</sup> Paloma Blanco, *op. Cit.*, p. 12.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 12.

análisis que abarcan diversas visiones de la relación entre arte, política y activismo desde la década de los 60 y hasta los 90. (Fig. 74).

Muchas de las *tácticas* empleadas por los activistas, como las señaladas anteriormente, podrían perfectamente ingresar al mundo de las expresiones artísticas, salvo que no fueron creadas pensando en ello, lo que hace la diferencia. Sin embargo, existe un fuerte contenido estético que en algunos casos ha sido recogido por medio de la fotografía. La frontera entre el artista y el activista se rompe, haciendo realidad el sueño acariciado por muchos de conseguir la democratización del arte.

En el año 2003 cuando se vislumbraba la posibilidad de la guerra de Bush en contra de Irak, se desató una serie de protestas por todo el mundo, algunas de las cuales rebasaron la sola movilización para desplegar una variedad de formas creativas. Entre ellas se encuentra la que realizaron cerca de 30 mujeres en el



75. *No Bush*, acción realizada por mujeres en Nueva York, 2003. Fotografía tomada de: <http://www.commondreams.org/headlines03/0208-06.htm>

mismo Estados Unidos en la ciudad de Nueva York, el 7 de febrero de ese año cuando, en medio de una pertinaz nevada y sin importar la extremadamente baja temperatura; se internaron en el corazón del Central Park, se desnudaron y se tendieron sobre el piso formando con sus cuerpos desnudos la frase “No Bush”; en un evento descrito como “una acción de fotografía política nudista” y en señal de desaprobación a la política belicista del presidente de su país. (Fig. 75).

Al día siguiente, el 8 de febrero de 2003, en el centro de Byron, localidad ubicada a 700 km al norte de Sydney, Australia; se reunieron en un extenso campo, más de 750 mujeres de todas las edades, desde bebés hasta algunas de 80 años de edad, esposas de veteranos de la guerra de Vietnam. Se desnudaron para formar con sus cuerpos un enorme corazón alrededor de la frase “*No War*” (No a la guerra). (Fig. 76)

La cantante australiana de blues Grace Knight, organizadora del evento, comentó que necesitaba al menos 67 mujeres y tenía la esperanza de reunir unas 250, pero se sorprendió de la respuesta al congregarse a más de 750, lo que demuestra la decisión de la población femenina de mostrar a las autoridades de su país, su desacuerdo sobre el posible envío de tropas australianas a Irak.



76. *No a la guerra*. Mas de 750 mujeres desnudas sobre un campo formaron esta frase dentro de un corazón. Australia, 2003. Fotografía tomada de: <http://www.commondreams.org/headlines03/0208-06.htm>

## Ecós de la palabra resignificada

La tortura rompe el cuerpo; la explotación irracional de la naturaleza rompe el equilibrio ecológico; la desocupación, el hambre y la imposibilidad de progresar, rompen la voluntad de vivir, el miedo a la libertad rompe la posibilidad de cambio; el escepticismo rompe la fe en el

futuro; la Indiferencia de los poderosos rompe la dignidad de los que no lo son; el individualismo salvaje rompe todo proyecto de unidad. En esta sociedad despedazada nace la estética de lo roto.

*Grupo Escombros*

Con estas palabras da inicio el Primer Manifiesto del grupo *Escombros: artistas de lo que queda*, titulado *La Estética de lo roto*, escrito en noviembre de 1989 a raíz del nacimiento de este grupo argentino. Desde entonces utilizan diversas formas de expresión visual como *palabra* para realizar una cruda crítica contra el arte oficial y contra el sistema capitalista, valiéndose del *graffiti*, la instalación, el afiche y el arte en la calle.

Muchos creadores en el mundo han optado por valerse de su arte para realizar una toma de posición frente a la política neoliberal, haciendo eco de la *resignificación de la palabra* planteada por los movimientos zapatista y altermundista, sin reconocerse necesariamente como activistas. Tal es el caso de los integrantes del Grupo Escombros, que se presentan a sí mismos de esta forma:

Desde la fundación de Escombros, el 9 de julio de 1988, intentamos nuevas formas de comunicación con la gente, utilizando diferentes herramientas y medios, en distintos lugares-escenarios. Esta búsqueda, con sus aciertos y errores, constituye la historia del Grupo [...] Una historia apasionada, que comienza de cero con cada experiencia, porque todas son distintas. Nuestro objetivo final es que otros artistas, sin que importe su edad, experiencia o lugar de origen, continúen los senderos abiertos, ya que somos concientes que sólo podemos recorrer un pequeñísimo trecho.<sup>29</sup>

El sábado 10 de junio de 1995 Escombros organiza en el Bosque de La Plata la convocatoria *Crímen seriado*, en la que invita a los habitantes de la ciudad, a ecologistas, a las escuelas primarias, secundarias y a los artistas; a “realizar un acto de conciencia” colocando vendas a más de 700 árboles. (Fig. 77) Respecto a esta obra, el grupo afirma: “Deforestar un bosque o talar irracionalmente significa atacar al indefenso, someter al más débil, ejercer la impunidad, negar la prolongación de la vida, arrancar de cuajo el futuro”. Escombros, a través del arte solidario, intenta construir el camino contrario: cuidar la vida en todas sus formas.

En su segundo manifiesto, *La Estética de la Solidaridad*, escrito en julio de 1999, afirman:

---

<sup>29</sup> Grupo Escombros: artistas de lo que queda, *La Estética de lo humano. Tercer manifiesto*, p. 25.

La estética de la solidaridad expresa la ética de la solidaridad: el artista solidario crea para el débil, para el indefenso, para el no respetado; para el que camina descalzo, tiritado de frío y come basura; para el que viste harapos, come en la calle y muere en un baldío. La estética de la solidaridad es el espejo donde el poder contempla su propia descomposición.<sup>30</sup>



77. Grupo Escombros, *Crimen seriado*, Instalación, 1994. Fotografía tomada de <http://www.grupoescobros.com.ar/>

El 9 de noviembre de 2002 *Escombros* realiza el *performance* *Aguavida*. En el Arroyo Carnaval, de Villa Elisa, el Grupo lanza al agua 40 botes de 45 cm de eslora y 45 cm. de mástil, contruidos con materiales biodegradables que en su vela llevaban impresa la palabra *Aguavida*. (Fig. 78) Se concreta dentro del marco de la convocatoria *Semana del Agua* 2002, efectuada por el Centro Cultural MACÁ.

En su Tercer Manifiesto titulado *La Estética de lo Humano*, escrito en octubre del año 2000, escriben:

Globalización, neoliberalismo, economía de mercado, guerra humanitaria, pensamiento único, fin de las ideologías, nuevo orden mundial, revolución conservadora, son trampas semánticas. Disfraces del lenguaje que ocultan lo inhumano [...] Cada protesta popular es una obra de arte [...] El arte que no sirve para la vida está muerto.<sup>31</sup>

Otra obra realizada por el grupo fue la convocatoria anti-Bush realizada en el año 2005, en la que presentan un enorme sobre postal dirigido a George Bush criticando su política intervencionista. (Fig. 79).

---

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>31</sup> *Ibid*, pp. 7-13.



78. Grupo Escombros *Aguavida*, performance, 2002.  
Fotografía tomada de,  
<http://www.grupoescobros.com.ar/>



79. Grupo Escombros, *Obra anti-Bush*, 2005.  
Fotografía tomada el 17 de dic. de 2007 de:  
<http://www.grupoescobros.com.ar/>

Otro creador que a través de su obra refleja su preocupación por cuestiones políticas y sociales, es Santiago Sierra, artista visual que nació en Madrid, España, pero que radica en México desde 1995. En su obra evidencia lo absurdo de las relaciones de poder que se establecen en la economía de mercado capitalista,

rebasando incluso lo que se considera “políticamente correcto”, lo que en ocasiones le ha valido la censura.

Esto fue lo que sucedió en marzo de 2007, cuando las autoridades de Ciudad Juárez impidieron la realización de la obra *Palabra de fuego* que se ubicaría en un área de aproximadamente 1500 metros cuadrados en tierras que son el punto de encuentro entre los estados de Chihuahua, Nuevo México y Texas, a unos metros de la frontera con los Estados Unidos, cerca del muro fronterizo que construye el gobierno de ese país.

80. Santiago Sierra, *Proyecto Juárez*, 2007.  
Fotografía tomada de <http://www.santiago-sierra.com/>



La obra sería la primera de las 17 piezas de arte público que conforman el Proyecto Juárez, en ella que se realizaría la quema de ocho letras de quince metros de largo cada una, que forman la palabra SUMISION las cuales arderían simultáneamente. (Fig. 80) El argumento para su suspensión, es que el acto resultaría riesgoso y contaminante, el artista asegura que el proyecto había sido evaluado por expertos y que se llevaría a efecto de manera controlada y con las medidas de seguridad necesarias.

Una obra sumamente crítica de Sierra es *1549 Crímenes de Estado*, realizada el mes de octubre de 2007 en el antiguo edificio de la Secretaría de relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, mudo testigo de la masacre del 68. Por medio de la fuerza de la palabra, pone en cuestión la política de exterminio del Estado contra los opositores sociales.

Desde la medianoche del día 22 de octubre y a lo largo de 72 horas continuas, se dio lectura a los nombres de 1549 personas asesinadas o



desaparecidas por el Estado por causas políticas desde el 2 de octubre de 1968 hasta el 2 de octubre de 2007. Los nombres fueron proporcionados por un equipo de investigadores de la Universidad nacional Autónoma de México, sin que los investigadores la consideren una lista definitiva pues se rastreó solamente en los actos represivos más visibles durante ese periodo que son:

- Movimiento estudiantil de 1968, ciudad de México.
- 10 de junio de 1971, ciudad de México.
- La guerra sucia de los años 70.
- Violencia política del período 1988-1994.
- Chiapas, 1994-2006.
- Aguas Blancas, Guerrero, 1996.
- El Charco, Guerrero, 1998.
- San Salvador Atenco, Estado de México, 2006.
- Conflicto de la APPO, Oaxaca, 2006



81. Santiago Sierra, *100 indigentes*, Plaza del estudiante, México, D. F., 2006.  
Fotografía tomada el 10 de enero de 2008.de <http://www.santiago-sierra.com/>

En la obra de Sierra se destacan dos líneas principales de trabajo, una que es el *performance* y otra que oscila entre la escultura y la instalación, relacionada con el minimalismo y el arte p $\acute{o$ vera de los a $\acute{n}$ os 60. Son obras de gran fuerza visual en las que los materiales que usa y las dimensiones, envían un mensaje rotundo al espectador. En sus *performances* enfatiza los efectos de la economía de mercado sobre el trabajador.

Sin embargo, muchas de estas obras de Sierra han generado fuertes polémicas al considerar que son humillantes para las personas que contrata para realizarlas. Por ejemplo, propone piezas en las que remunera la participaci $\acute{o$ n de los actores, ya sea con moneda o en especie, para realizar tareas repetitivas, sin sentido y a veces tan absurdas como las del mundo laboral, en las que pone de manifiesto la explotaci $\acute{o$ n del trabajador o algunas situaciones sociales como el racismo, el machismo o la hipocresía de la sociedad actual. En una serie de acciones que se han realizado en todo el mundo, Sierra contrata personas para realizar diversas actividades, como cavar hoyos que no tendrán utilidad (Cádiz, 2002), a emigrantes ilegales para esconderse en la calle (Madrid, 2004); a no europeos a teñirse el cabello de rubio (Venecia 2001), o a indigentes a posar para ser fotografiados. (Fig. 81).

Otro artista visual que a trav $\acute{e}$ s de su obra cuestiona la actual polític a neoliberal, es Jens Galschiot, escultor danés quien a trav $\acute{e}$ s de las instalaciones y esculturas que presenta en diferentes ciudades del planeta, devela las desgracias que las polític as de los países poderosos generan a los habitantes del tercer mundo.



82. Jens Galschiot, *Columna de la infamia*, 1997. Fotografía tomada de: [http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/1554\\_omcarte/pag e5.shtml](http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/1554_omcarte/pag e5.shtml)

Durante la marcha del 1º de mayo de 1998 Galschiot, instaló en el Zócalo de la ciudad de México, frente a la puerta principal del Palacio Nacional, la obra escultórica *Columna de la Infamia. Una llamada escultural*, (fig. 82) que fue exhibida por diversos países del mundo como forma de “rechazo a la injusticia y la creación de una conciencia sobre las desigualdades en el mundo.”

En México se exhibió como protesta por la masacre en Chiapas de 45 indígenas en la comunidad de Acteal, realizada por paramilitares el 22 de diciembre de 1997. Posteriormente la escultura fue trasladada al propio Acteal y antes, en 1997 había sido expuesta en Hong Kong, en protesta por la masacre de estudiantes realizada en Tienanmen en 1989. Durante la Cumbre de Hong Kong, Galschiot presentó la instalación *Muchachos hambrientos*. Otras obras de este creador son: *El mal de las vacas locas* y *La supervivencia del más obeso*. (Fig. 83) Transcribo algunas declaraciones del escultor acerca de su trabajo:

Mi trabajo se enfoca en hacer conciencia de lo desequilibrado que es el mundo hoy. Estas desigualdades están destruyendo mi cultura, la civilización, y quiero que la gente entienda sobre las consecuencias [...] Quizás el arte no cambia el mundo pero quizás cambia a alguna gente que va a cambiar el mundo más tarde [...] Cada vaca en el primer mundo obtiene US \$850 por parte del gobierno y creo que es una locura, es una mala broma que una vaca reciba ese dinero [...] nosotros subsidiamos a la vaca pero no a la gente pobre. Eso es un mundo loco.<sup>32</sup>

83. Gens Galschiot. *El mal de las vacas locas*  
Fotografía tomada de,  
[http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/1554\\_omcarte/page4.shtml](http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/1554_omcarte/page4.shtml)



<sup>32</sup> Gens Galshiot: *arte para la discusión*, en BBC Mundo.Internacional, página web de la *British Broadcasting Company*. [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid\\_4460000/4460222.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4460000/4460222.stm) Consultado el 6 de diciembre de 2007

Uno más de los diversos rostros que asumen las prácticas de resistencia creativa a partir de los 90 y hasta ahora, es el de la utilización de las nuevas tecnologías como la computadora para realizar un “arte de redes”. En esta última vertiente se encuentra la “utilización de los recursos materiales y los medios de control que los propios capitalistas han implementado, invirtiendo su sentido para ejercer una dura crítica al sistema que los produce.”

Es el caso de la joven creadora Minerva Cuevas, quien valiéndose de los usos del mercado y del mundo empresarial, ha establecido una “corporación” llamada *Mejor Vida Corp* (MVC), que “se plantea como un nutrimento de esperanza y provocación en un contexto entre incómodo e iracundo.”<sup>33</sup> En algunas de sus obras, Minerva Cuevas manipula digitalmente algunos logotipos de las grandes empresas transformando radicalmente su mensaje, como la intervención que realiza en el logotipo de *Telefónica Movistar* al que transforma en *Telefónica Colonisar*. (Fig. 84)



84, Minerva Cuevas, *Telefónica Colosinar*.  
Fotografía tomada de, <http://www.polvo.org/minerva/telefonica.jpg>

O la manipulación que hizo en el año 2002 de la imagen del puré de tomate Del Monte, en su obra *la Campaña del Montte* “que recuerda que, en 1954 la CIA orquestó un golpe de Estado en Guatemala ante la pretensión del presidente Arbens de nacionalizar los terrenos de la *United Fruit Company*.”<sup>34</sup>. (Figs. 85 y 86).

<sup>33</sup> Carlos Molina, “Minerva Cuevas. Un arte combativo, comprometido, frontal...”, en *La Tempestad* num. 50, septiembre-octubre de 2006, p. 96.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 97.



85 y 86. Minerva Cuevas, *Campaña del Monte*.  
Fotografías tomadas de, <http://www.polvo.org/minerva/mural.jpg>

Muchas y variadas son las formas que encuentra la resignificación de la palabra por medio del arte. Artistas comprometidos hacen uso de sus ideas, habilidades y destrezas, no para buscar (o no principalmente para buscar) un mercado para sus propuestas; sino para poner en cuestión las “verdades” de un sistema que a todas luces ha demostrado su incapacidad para resolver las necesidades más elementales de las mayorías pues su interés se encuentra centrado en la ganancia.

Por otro lado, la creatividad y la imaginación de los activistas ha demostrado ser un factor fundamental en esta difícil Utopía de inventar, de construir otro mundo. Un mundo en el que las relaciones entre los seres humanos no sean las relaciones de poder que caracterizan a la economía capitalista, sino relaciones de equidad entre diferentes, construidas por medio del respeto a la palabra y la mirada de los otros; para ello habrá que inventar códigos propios, habrá que *volver a nombrar*, habrá que resignificar, sin temores, haciendo eco de lo que decía hace ya muchos años *el viejo Antonio*:

[Q]ue la libertad tenía qué ver también con el oído, la palabra y la mirada. Que la libertad era que no tuviéramos miedo a la mirada y a la palabra del otro, del diferente. Pero también que no tuviéramos miedo de ser mirados y escuchados por los otros [...] Dijo además que la libertad no estaba en un lugar, sino que había que hacerla, construirla en colectivo. Que, sobre todo, no se podía hacer sobre el miedo del otro que, aunque diferente, es como nosotros.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Subcomandante Marcos, Ni el centro ni la periferia, parte V Oler el negro*, consultado el 8 de enero de 2008, en Enlace Zapatista: <http://www.enlacezapatista.org.mx>

## Conclusiones

Por primera vez el muro de una frontera se utiliza, de manera sistemática, como una exhibición de arte que, más allá del propio valor artístico, se alza sobre los cadáveres de otros muros que intentan evitar que pase el viento o las ideas, como la prueba del triunfo de la vida. [...] En cada pincelada, en cada fotografía y en cada graffiti artístico de los tijuaneños hay —y no precisamente en un mundo feliz— una lección que nadie tiene derecho a olvidar: todos los muros caen, los imperios desaparecen, sólo la cultura permanece. Esta cultura está hecha día a día, sobre la base de ver al otro como un igual, de saberse igual, aunque no se tenga lo mismo.

*Antonio Navalón*

Al mismo tiempo que el Neoliberalismo lleva adelante su guerra mundial, en todo el planeta se van formando núcleos de inconformes, núcleos de rebeldes. El imperio de las bolsas financieras enfrenta la rebeldía de las bolsas de resistencias.

*Subcomandante Marcos.*

Bolsas de resistencia. Cada una de las Utopías planteadas en este trabajo ha constituido en su momento una forma de resistencia desde la esfera del arte a las políticas del Neoliberalismo y la globalización, entendiendo ésta como el proceso fundamentalmente económico que consiste en la creciente integración de las distintas economías nacionales en un único mercado capitalista mundial. Esta integración de las economías mundiales, deja de lado los intereses y el bienestar de los ciudadanos comunes y les genera una serie de problemas de diversa índole que no han sido ignorados por el arte y los artistas, quienes desde su particular área de influencia, se han planteado ejercer prácticas de resistencia a estas políticas.

La migración y sus consecuencias es uno de estos problemas. Un ejemplo por demás controversial del interés del arte y los artistas por los problemas cotidianos que genera la globalización, es el *Encuentro multicultural*

*Grito creativo* que se llevó a cabo en la ciudad de Tijuana —ubicada en la frontera entre México y Estados Unidos—de abril a diciembre del año 2004. Se trató de un acto multicultural en el que a través de las artes plásticas, el cine, la literatura y la música, a decir de Antonio Navalón —uno de los organizadores del evento— “pretendían comprobar, diez años después del levantamiento del muro fronterizo, si durante este tiempo se había modificado la interrelación entre los habitantes de las ciudades de Tijuana y San Diego, ubicadas a ambos lados de la frontera, si se había desarrollado un sentimiento de odio entre ambas comunidades o se había destruido esa tercera nación convivencial.” Por otro lado, se pretendió “plantear el problema de las fronteras, las migraciones y las integraciones en todas partes.”<sup>1</sup>

Antonio Navalón afirma que la primera pregunta que se quiso responder con el proyecto *Grito creativo*, fue: ¿Qué son y hasta donde llegan hoy las fronteras? ¿Por qué separar “con un hecho tan agresivo y tan definidor de espacios, limitador de libertades y señalador de desigualdades, como es un muro”<sup>2</sup> a dos comunidades interrelacionadas con tal fuerza?

A lo largo de ocho meses, 37 artistas de Tijuana, pintores, escultores, performancers, fotógrafos y diseñadores —además de músicos, literatos y cineastas— reflejaron sobre el muro o en su entorno físico, su particular forma de entender la frontera entre ambos países y la inclusión de una barrera física entre sus habitantes. El resultado de ese trabajo se recoge en el catálogo titulado *Tijuana, la tercera nación*, en el que además de las obras expuestas, se publican las reflexiones realizadas en torno a este evento por analistas como el propio Antonio Navalón, José Manuel Valenzuela y Carlos Monsiváis, entre otros.

Tijuana es una ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos, que hasta hace apenas dos décadas servía como lugar de cruce para la mitad de los migrantes mexicanos indocumentados. En 1994, con William Clinton como presidente de los Estados Unidos, se inició el programa *Kit Kate*, para la construcción de un muro metálico como línea divisoria entre los dos países a fin de evitar el paso de indocumentados. Sin embargo, esta medida solo logró

---

<sup>1</sup> Antonio Navalón, “La frontera”, *Tijuana. La tercera nación*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 12.

disminuir el número de “ilegales” que cruzan la frontera por este punto pero Tijuana sigue siendo un lugar importante para la actividad migratoria ilegal. (Fig. 87)



Fig. 87) Muro fronterizo en Tijuana.  
Fotografía tomada de *Tijuana, la tercera nación*.

Néstor García Canclini se refiere a los procesos migratorios, que se acentúan a partir de la segunda mitad del siglo XX en el mundo, como uno de los rasgos que caracterizan a la globalización.<sup>3</sup> Resulta paradójico que mientras los países poderosos impulsan la disolución de las fronteras entre los capitales mundiales, por otro lado fomenten la construcción de muros para

impedir la libre circulación entre los seres humanos.

En este contexto, el proyecto *Grito creativo*, constituye una de las “bolsa de resistencia” de las que habla el *Subcomandante Marcos*<sup>4</sup>, una de las múltiples formas que ha tomado el arte en resistencia contra el capitalismo en su actual etapa de desarrollo. Respecto a las obras que se presentaron en el proyecto que venimos mencionando, (figuras 88 y 89) José Manuel Valenzuela Arce señala que,

esta barda también es espacio para la resistencia y la denuncia, donde se levanta una enorme hilera de cruces que simbolizan a los migrantes muertos, murales que denuncian la muerte innecesaria asociada con la indolencia de los gobiernos de ambos países, o instalaciones —como la calavera formada con los nombres de los migrantes muertos en la zona de Playas de Tijuana y la otra hecha con recipientes de plástico con agua junto a un ataúd, que es altar y ofrenda para quienes han muerto deshidratados en el intento del cruce— que denuncian el drama diaspórico.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, p. 63.

<sup>4</sup> *Subcomandante Marcos*, *Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial*, pp. 32, 33.

<sup>5</sup> José Manuel Valenzuela Arce, “Tijuana ¿La tercera nación? Pastiches y palimpsestos”, en Navalón Antonio, *Tijuana, la tercera nación*, p. 22.





Fig. 88. Instalación de murales sobre la barda fronteriza entre Tijuana y San Diego. Fotografías tomadas de *Tijuana la tercera nación*

El Movimiento Estudiantil de 1968, constituyó el primer movimiento global, aún cuando este término no era nada común en ese momento. A decir de Ramón vera, “los sesenta fueron la primera resistencia “mundial” de la memoria contra lo que entonces nos vendían como historia.”<sup>6</sup> En el 68 no se hablaba aún de globalización pero los jóvenes resentían la uniformidad a la que se intentaba someterlos y lucharon contra ella poniendo en juego toda su imaginación. “La imaginación toma el poder” fue otra de las significativas pintas que apareció en la Sorbona durante el Movimiento.

En este contexto, los creadores fueron capaces de abandonar su individualismo, para sumarse a la colectividad aportando novedosas formas de expresión, dando paso a una interesante sincronía entre vanguardia política y vanguardia artística. Es decir que la toma de la palabra a través del *graffiti*, de la poesía, de la música, del cartel, del grabado, del *performance*, del teatro de la calle..., constituyó una forma de resistencia a las características aún indefinidas que el capitalismo estaba adoptando a finales de los años sesenta.

Sin duda, esta resistencia protagonizada principalmente por los jóvenes, tuvo sus limitaciones, que De Certeau identifica como el hecho de que a la toma de la palabra no le siguió un uso diferente del lenguaje, es decir, no se cambiaron los códigos. Pero también tuvo logros, entre ellos el de la decisión

<sup>6</sup> Ramón Vera, “Panorama desde el puente”, en *Rebeldía* núm. 3, p. 55.

de dejar de ser objetos manipulables para convertirse en sujetos capaces de decidir su destino. Sánchez Vázquez resalta la lección en moral y en política que los jóvenes dieron al mundo. El Movimiento, con sus logros y limitaciones, significó un paso adelante en la tarea de transformar el mundo pese a que aún faltaba mucho por hacer.

Por otro lado, las prácticas artísticas de los grupos marginales que repuntan a partir de las décadas de los setenta y ochenta; son formas de resistencia a las políticas implementadas por el “capitalismo multinacional” como lo define Jameson, señalando como sus rasgos constitutivos los siguientes:

[U]na nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la “teoría” contemporánea, como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura “esquizofrénica” (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré “intensidades”, que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que, a su vez, refleja todo un nuevo sistema económico mundial; y, tras un breve repaso a los cambios postmodernos de la experiencia vivida en el espacio edificado, [...] la misión del arte político en el apabullante nuevo espacio mundial del capital tardío o multinacional.<sup>7</sup>

Este arte político del que habla Jameson, se encuentra muy bien representado por la práctica desarrollada por las artistas feministas, así como por el arte de los afroamericanos; quienes realizaron un arte político de resistencia que obligó a la institución del arte a voltear la vista hacia los otros para reconocer en primera instancia su existencia. Posteriormente, esos otros habrían de mostrar al mundo su particular forma de mirarse a sí mismos, más allá del discurso oficial del multiculturalismo o de la “exotización de la otredad”,<sup>8</sup> tan socorrida durante los años 80 y 90.

La mirada del otro desde el arte, se dejaba ver mediante acciones de vanguardia. Los *performances* de la mexicana Maris Bustamante eran inteligentes y críticos. El lema “lo personal es político”, lanzado por las feministas, aportó la documentación (de objetos, escritos, dibujos, registros y

---

<sup>7</sup> Frederic Jameson, *op. cit.*, p. 28.

<sup>8</sup> Cecilia Fajardo-Hill, “¿Por qué son necesarias las alternativas al multiculturalismo?”, en Oscar M. Leo (coordinador), *Encuentro de Teoría y crítica. Séptima Bienal de la Habana 2000*, p. 45.

documentos oficiales), como obra visual, como se refleja en la obra *Post Partum Document*, de Mary Kelly.<sup>9</sup>

La mirada del otro se sumaba así a La toma de la palabra y juntos daban un salto adelante en la resistencia a las políticas implementadas por el capital multinacional. Los capitales se unían. La palabra y la mirada de los otros se buscaban, se comunicaban, se encontraban y se hermanaban en una resistencia común.

Ya plenamente en el contexto de la globalización, encontramos las prácticas de resistencia de los movimientos zapatista y altermundista. El concepto de globalización, tiene su origen en la “aldea global” de Marshal McLuhan” y, según el Diccionario de la Real academia Española, la Globalización es “la tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales.”<sup>10</sup> La globalización es impuesta al mundo por el neoliberalismo (fase actual del capitalismo), a través de sus organismos internacionales como el FMI, el BM y la OMC; creados para conseguir sus propósitos. Eduardo Galeano, autor de *Las venas abiertas de América Latina*, define así a estos tres organismos:

Cinco países toman las decisiones en el Fondo Monetario Internacional. En el Banco Mundial mandan siete. En la Organización Mundial de Comercio todos los países tienen derecho de voto, pero jamás se vota. Estas organizaciones que gobiernan el mundo, merecen nuestra gratitud: ellas ahogan a nuestros países, pero después nos venden salvavidas de plomo.<sup>11</sup>

Estos organismos son identificados por los altermundistas como los principales responsables de los desastres del Neoliberalismo. Es por esta razón que realizamos el análisis de las prácticas artísticas de resistencia implementadas tanto por creadores como por la sociedad civil en contra de las políticas económicas impulsadas por estos organismos. Bolsas de resistencia basadas en la imaginación y en la creatividad y que se han dado a la tarea de dotar de un nuevo significado a la palabra tomada en el 68.

---

<sup>9</sup> Cfr. *infra* p. 22.

<sup>10</sup> Citado en *Globalización*, [http://es.wikipedia.org/wiki/Concepto\\_de\\_globalizacion](http://es.wikipedia.org/wiki/Concepto_de_globalizacion), consultado el 2 de febrero de 2008.

<sup>11</sup> Eduardo Galeano, “Los valores sin precio” *La Jornada*, 29 de enero de 2003.

Los altermundistas se visten de colores, hacen *performances*, se desnudan para usar sus cuerpos como soporte plástico, se caracterizan, tocan su música, bailan, cantan y pintan. Estas acciones realizadas por los activistas altermundistas son quizá la concreción de lo que Beuys concebía cuando hablaba de que “todo hombre es un artista”. Beuys explicaba que esta frase “significa sencillamente la afirmación de que todo ser humano es un ser creativo, que es un creador, y más aún, que puede ser productivo en muchos casos.”<sup>12</sup>

Los sistemas de comunicación mundial son uno de los factores básicos para poder cumplir con los objetivos de la globalización. En el mundo global las fronteras son borradas por el mercado pero contradictoriamente “los muros” se multiplican y las diferencias se acentúan. Se festejó la caída de El muro de Berlín, pero Estados Unidos construye un muro de mil 126 kilómetros a lo largo de la frontera con nuestro país para impedir la entrada de migrantes “ilegales” a los que ha criminalizado —el muro de Tijuana es sólo una parte de él— al mismo tiempo que endurece las leyes migratorias mediante la imposición en septiembre de 2006, de la nueva *Ley de Comisiones Militares* que regula el trato a los extranjeros detenidos como sospechosos de terrorismo.

Como respuesta a la globalización del capital, los zapatistas han llamado a la resistencia y han propuesto “la globalización de la Esperanza”. Su llamado ha encontrado eco en prácticamente todo el orbe entre creadores de diversa índole: escritores, dramaturgos, músicos, actores, cineastas, pintores, escultores, grafiteros..., dando origen a un arte que refleja y difunde la Utopía de hacer de este mundo, un mundo diferente. Un mundo en el que los valores negados por el neoliberalismo, la ética en primer lugar, sean recuperados y puestos en el lugar primordial que merecen.

Los mismos sistemas mundiales de comunicación impulsados por la globalización, han servido a los zapatistas y los altermundistas para tender puentes, convocarse, reunirse y construir otro tipo de comunicación; consiguiendo así dar un salto hacia la tercera Utopía: La resignificación de la palabra. Si en 1968 se tomó la palabra sin cambiar los códigos, hoy el zapatismo y el altermundismo están recodificando, están dotando de un nuevo

---

<sup>12</sup> Beuys, Joseph, *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 57.

significado a las palabras, en función de la ética. Están acotando el significado de la palabra poder, a la que contraponen el “mandar obedeciendo”, el “servir y no servirse”, “la rendición de cuentas y la “revocabilidad”.

Es el arte el que tradicionalmente ha defendido la libertad de expresión, los zapatistas entienden que sin el arte no habrá cambios posibles, de ahí su interés por mantener una comunicación constante con los creadores y fomentar que las expresiones artísticas lleguen a los inaccesibles territorios indígenas no solamente para que sus habitantes los consuman, sino para que se construyan puentes entre las diversas miradas y cada cual encuentre también en el arte su propia forma de tomar y resignificar la palabra, incluyendo a todos quienes hasta hoy han permanecido al margen de la creatividad artística.

Es por eso que hoy muchos miembros de las bases zapatistas han aprendido a usar las cámaras fotográficas y de video, además de que han recibido cursos de actuación, de artes plásticas y de música. La producción artística de las bases de apoyo zapatistas va creciendo y mejorando cada día. Han creado también, junto con los simpatizantes de todo el mundo, medios alternativos de comunicación, a la que han llamado “la otra comunicación” que busca contrarrestar la desinformación de los medios masivos al servicio del capital.

Es el arte y, sobre todo, los artistas, quienes, en palabras de Jota Castro:

[T]ienen una obligación: interpretar la información; esta es tal vez efectivamente la última manera de ser radical, de ser contestatario. Simple y sencillamente porque el poder merece una interpretación por parte de los artistas en la medida en que no lo representan [...] Ser radical es abrir una brecha, quemarse por los demás, rozarse con la ley, con el descrédito, con la moral y con la ideología dominante y todo para que los otros puedan vivir mejor, entender mejor. Incluso aquellos que no están de acuerdo con los cambios que uno desea (...) Ya está dicho, ser radical es confrontarse con su época, sin piedad.<sup>13</sup>

Creadores de todos los tiempos han hecho suya esta propuesta de “confrontarse con su época sin piedad”. Las Utopías posibles se nutren de acciones, de pasos concretos que llevan a su consecución. Requieren

---

<sup>13</sup> Jota Castro, “Lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo. *Reloaded*, en *Resistencia*. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Sitac, México, 2004, pp. 113-114.

paciencia, tesón y trabajo continuo. La meta final no será vista quizá por quienes ahora, desde nuestra práctica artística, nos batimos por alcanzarla, como muchos de quienes lucharon en el 68, no vivieron para ver los frutos de su esfuerzo. No importa, lo importante es ser testigos de los pequeños-grandes pasos que hemos dado hacia ella. Algún día, sin duda, con el esfuerzo de todos, habremos conseguido otro mundo. “Un mundo donde quepan muchos mundos”. Pues como plantea el *Subcomandante Marcos*:

No es al hoy, a lo inmediato, a lo efímero, que vemos. Nuestra mirada llega más lejos. Hasta allá, donde se ven a un hombre o una mujer cualquiera, despertarse con la nueva y tierna angustia de saber que deben decidir sobre su destino, que caminan por el día con la incertidumbre que da la responsabilidad de llenar de contenido la palabra “libertad”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Subcomandante Marcos*, “Dos políticas y una ética”, en *Rebeldía* núm. 53, p. 8

## Fuentes:

Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, 199 pp.

Bartra, Eli, *Feminismo en México, ayer y hoy*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, 95 pp.

Baudrillard, Jean “La ilusión y la desilusión estéticas”, en U-ABC TEORÍA Archivo para los estudiantes de la Universidad Autónoma de Baja California.

<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-ilusion-y-la-desilusion-esteticas.html>

Consultado el 18 de mayo de 2007

Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en Wallis Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, pp. 297-310.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.128 pp.

Beouys, Joseph, *Ensayos y entrevistas*. Madrid, Síntesis, 2006. 223 pp.

Blanco, Paloma (Editora), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001, 490 pp.

Camacho Servín, Fernando, “Siembran de imágenes la urbe para invitar a dudar y pensar” *La Jornada*, México, 17 de junio de 2006.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, 175 pp.

Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996, 192 pp.

Darley Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002, 336 pp.

Debord, Guy, “Acción en Bélgica contra la asamblea de los críticos de arte internacionales” Traducción de *Intenacional situacionista*, en Fuera de Banda 4, 1997.

<http://sindominio.net/ash/is0000.htm> Consultado el 6 de agosto de 2005.

Debord, Guy, Internacional Situacionista, Documento fundacional 1957, en *Fuera de Banda* 4, 1997. <http://sindominio.net/ash/is0000.htm> Consultado el 6 de agosto de 2005.

Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, 1967 Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo, en Archivo Situacionista Hispano (1998). <http://sindominio.net/ash/espect7.htm> Consultado el 10 de diciembre de 2007.

de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, 231 pp.

de Certeau, Michel, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, 1995. 240 pp.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Crónicas intergalácticas EZLN. Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*. Planeta tierra, México, 1996. 287 pp.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *EZLN Documentos y comunicados*, tomos 1, 2 y 3, México, Era, 1997.

Expósito, Marcelo, "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", en *Tendencias de Arte, Arte de tendencias a principios del siglo XX*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp.167-197.

Fajardo-Hill, Cecilia, "¿Por qué son necesarias las alternativas al multiculturalismo?", en *Encuentro de Teoría y crítica. Séptima Bienal de la Habana 2000*, pp. 112.

Foster, Hal "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, pp. 176- 208.

Foster, Hal, (selección y prólogo) *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983, 240 pp.

Foster, Hal, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en Blanco Paloma, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-124.

Freeland, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003, 246 pp.

Fusco, Coco, "El performance latino: la reconquista del espacio civil", en *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 93-106.

Galeano, Eduardo, "Los valores sin precio" *La Jornada*, México, 29 de enero de 2003.



*Galshiot, Jens: arte para la discusión*, en BBC Mundo.Internacional, página web de la *British Broadcasting Company*.

[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid\\_4460000/4460222.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4460000/4460222.stm)

Consultado el 6 de diciembre de 2007.

García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999 (3ª. Reimpresión, 2005), 238 pp.

Grupo Escombros: artistas de lo que queda, *La Estética de lo Humano*, Tercer Manifiesto, La Plata, Escombros, 2000, 72 pp.

Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, México, UNAM/Zurda, 1982 (3ª. Ed., 1993), 120 pp.

Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000. 597 pp.

Gutiérrez Galindo, Blanca, "Prácticas del espacio, artes de la indisciplina", inédito (cortesía del autor).

Harvey, Ney "Autonomía y representación", *La Jornada*, 28 de septiembre de 2006

Hernández Navarro, Luis "Altermundistas muestran su fuerza", *La Jornada*, México, 9 de septiembre de 2003, p. 21.

Jameson Frederic, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996 (2ª. Ed., 1998), 344 pp.

Jardón, Raúl, "La represión en México: 1950-1971", *Rebeldía* núm. 2, diciembre de 2002, pp. 57-65.

Jim Cason y David Brooks, "De Seattle al Pentágono: impacto y presencia del EZLN en EU", *La Jornada*, México, 2 de enero de 2004, *Perfil*.

Jim Cason y David Brooks, "Una marea humana impidió el inicio de la reunión de la OMC", *La jornada*, México, 1 de diciembre de 1999.

Jota Castro, "Lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo. *Reloaded*, en *Resistencia*. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Sitac, México, 2004, pp. 113-114.

Levinas, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI, 1974 (4ª. Ed., 2003), 136 pp.

Lewis Hine *Fotografías de paisajes*, en Forums-viewtopic- 21 Ene 2006  
<http://www.fotografiasdepaisajes.com/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=1103>. Consultada el 20 de octubre de 2007.

Lippard, Lucy, "Mirando alrededor", en Blanco, Paloma, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-71.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1972 (8ª. Ed., 2001), 484 pp.

Mateos Vega, Mónica "Apoyará Oscar Chávez a muralistas que recrean la realidad de Chiapas" *La Jornada*, México, enero 15, 2003.

Mayer, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, CONACULTA-AVJ E, 2004, 72 pp.

Mayer, Mónica *El performance en el 2001*,  
[http://www.replica21.com/archivo/articulos/m\\_n/106\\_mayer\\_resumen.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/106_mayer_resumen.htm)  
Consultado el 25 de noviembre de 2007.

Michaud, Ives, "Arte y política: resistencia y recuperación", en *Resistencia*. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, México, Sitac, 2004, pp. 62-63.

Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, 380 pp.

Moguel, Julio, *Chiapas: la guerra de los signos. Del amanecer zapatista de 1994 a la masacre de Acteal*, México, Juan Pablos Editor, 1998, 190 pp.

Molina, Carlos: "Minerva Cuevas. Un arte combativo, comprometido, frontal", *La Tempestad* 50, septiembre-octubre de 2006, pp. 96-97.

Mónica Mateos y Pablo Espinoza, "Zapatistas reivindica el valor de la palabra de los indígenas" *La Jornada*, 10 de septiembre de 2003.

Monsiváis, Carlos "Presencia del 98 en el 68", *Proceso* 1143, 27 de septiembre de 1998, pp. 10-11.

*Movimiento Estudiantil de 1968*, consultado el 10 de febrero de 2008 en  
<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/informe/tema03.pdf>

Navalón, Antonio, (coordinador) Tijuana, la tercera nación, Ciudad de México, Santillana, 2005. 208 pp.

Owens, Craig, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983, pp. 93-194.

Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Ed. Era, 1971 (2ª. Ed., 1998), 288 pp.

Porqueres, Bea, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, en JESMA S. A., 1974.

[http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id\\_texto=28082007100628](http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=28082007100628)

Consultado el 25 de abril de 2006.

Ramírez Cuevas, Jesús, "Estamos en todas partes" *Masiosare*, 18 de abril de 2004.

*Resistencia*. Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Sitac, México, 2004, 288 pp.

Richard, Nelly, "Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro", en *Encuentros y desencuentros en las Artes. XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM 1994, pp. 597.

Sánchez, Alma B., *La intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA-INBA, 2003, 204 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Ensayos sobre política, moral y socialismo*, México, UNAM/FCE, 1999, 325 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1984, 219 pp.

Sousa Santos, Boaventura de, *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, 376 pp.

*Subcomandante Marcos, Declaraciones de la Esperanza*, México, Frente Zapatista de Liberación Nacional, 1997, 48 pp.

*Subcomandante Marcos*, "Dos políticas y una ética", en *Rebeldía* núm. 53, pp. 3-8.

*Subcomandante Marcos, Ni el centro ni la periferia, parte V Oler el negro*, en Enlace Zapatista <http://www.enlacezapatista.org.mx>

Consultado el 15 de diciembre de 2007.

Terrazas, Ana Cecilia, "De un archivo olvidado de la BBC: Hace 30 años documentó el surgimiento del Comité de Artistas e Intelectuales", *Proceso* 1143, 27 de septiembre de 1998, p. 56.

Vera, Ramón, "Panorama desde el puente", en *Rebeldía* núm. 3, enero de 2003, pp. 54-59.

Wallis Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, 468 pp.

### **Fuentes de acopio de fotografías:**

Alfredo Jaar, *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*, página web  
<http://www.gipuzkoakultura.net/kmk/erakus/jaar/index.htm>

Beatriz Aurora, *Imágenes*, página web  
<http://images.google.com.mx/images?um=1&hl=es&q=Beatriz+Aurora>

Centro de Medios Independientes Indymedia, Página web  
<http://www.indymedia.org/es/>

Diario *Provincia*, 29 de mayo de 2006.

Jean Luc Godard, *Imágenes*, página web  
<http://images.google.com.mx/images?gbv=2&hl=es&q=La+chinoise%2C+Godard>

*Las voces del espejo. Cuentos, poemas y dibujos del zapatismo, para construir futuro*, ciudad de México, Publicaciones Espejo, 1998, 80 pp.

Maris Bustamante *Arte para darnos cuenta de que nos damos cuenta*, en Revista virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas tendencias <http://revista.escaner.cl/node/383>

*750 Women Go Nude in protest*, en página web de *News Center Breaking News & Views for the Progressive Community*.  
<http://www.commondreams.org/headlines03/0208-06.htm>

Santiago Sierra, Sitio oficial con relación detallada de su obra  
<http://www.santiago-sierra.com/>

Minerva Cuevas, *Imágenes*, página web.  
<http://images.google.com.mx/images?hl=es&q=Minerva%20Cuevas&um=1&ie=UTF-8&sa=N&tab=wi>