



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

MODERNIDAD PIRATEADA

GRADUACIÓN POR OBRA ARTÍSTICA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
JOSÉ MANUEL GARCÍA IZQUIERDO

DIRECTOR DE TESIS:
RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS

SÍNODO:
JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA,
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DANIEL MONTERO FAYAD,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DAVID GUTIERREZ CASTAÑEDA,
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA

LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO,
MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2017



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.

modernidad pirateada

Una investigación de JOTA IZQUIERDO en colaboración con:
AUDIMIX - CARLOS SOMONTE - CRISTIAN FRANCO - DANIEL GUZMÁN - DARÍO BLANCO
ARBOLEDA - DIEGO IBAÑEZ - EL PROYECTO SONIDERO - ENRIQUE ARRIAGA - ISRAEL
MARTÍNEZ - JORGE SILVA - JUAN PABLO MACÍAS - KARINA MORALES - LAUREANA TOLEDO
LUIS FIGUEROA (SONIDO APOKALITZIN) - MIRJAM WIRZ - PABLO GAYTÁN - SARAH MINTER
VICENTE RAZO - YASODARI SÁNCHEZ y ÁNGELA CHAPA



modernidad pirateada

Una investigación de JOTA IZQUIERDO en colaboración con:

AUDIMIX - CARLOS SOMONTE - CRISTIAN FRANCO - DANIEL GUZMÁN - DARÍO BLANCO
ARBOLEDA - DIEGO IBAÑEZ - EL PROYECTO SONIDERO - ENRIQUE ARRIAGA - ISRAEL
MARTÍNEZ - JORGE SILVA - JUAN PABLO MACÍAS - KARINA MORALES - LAUREANA TOLEDO
LUIS FIGUEROA (SONIDO APOKALITZIN) - MIRJAM WIRZ - PABLO GAYTÁN - SARAH MINTER
VICENTE RAZO - YASODARI SÁNCHEZ y ÁNGELA CHAPA

PRÓLOGO

El proyecto expositivo realizado en el Museo Universitario del Chopo durante el año 2016 surge de la investigación teórica y práctica realizada por el artista con su proyecto Capitalismo amarillo, concretamente la parte que se centra en la exploración de la piratería de medios audiovisuales.

Durante los cinco últimos años hemos realizado diversos proyectos que profundizaban en las maneras de re-producción de música y video en la Ciudad de México, un complejo entramado global de agentes y operaciones que posibilitan la producción y distribución de culturas musicales que tienen en los procesos “pirata” su principal medio de circulación.

La ampliación de la investigación desarrollada con el proyecto Capitalismo amarillo -centrada en el tianguis de Tepito y sus ramificaciones- al Tianguis Cultural del Chopo hizo evidente que estos procesos no estaban ligados únicamente a las denominadas músicas “tropicales”. El rock, el punk o el metal habían vivido procesos similares, aunque por motivos distintos -como la prohibición del rock durante muchos años en el país-, a la hora de propagarse entre sus seguidores.

Fue este el germen de la exposición Modernidad Pirateada: ampliar la investigación iniciada con el proyecto Capitalismo amarillo, que se enfocaba en músicas latinoamericanas como la cumbia y la salsa, a culturas musicales de origen anglosajón, y sus posteriores localizaciones en México, que habían sufrido en el pasado similares procesos de estigmatización o directamente persecución, y que desarrollaron estrategias de negocio y difusión alternativas. Aunque la investigación teórica emerge de los procesos pirata en músicas denominadas tropicales -especialmente en el análisis de las situaciones asociadas al llamado Movimiento sonidero-, estas experiencias y conceptualizaciones se pueden extrapolar fácilmente a la evolución de culturas que tienen como origen el rock.

El presente catálogo está dividido en dos partes, en la primera el curador Manuel Cirauqui nos introduce en la investigación realizada por el artista con el proyecto Capitalismo amarillo. La segunda nos permite acceder a la configuración del proyecto expositivo Modernidad pirateada, evolución del anterior, a través de la investigación teórica realizada por Jota izquierdo y el trabajo de los colaboradores que formaron parte de la exposición.

ÍNDICE

Reconstrucciones: el Capitalismo amarillo de Jota Izquierdo. Manuel Cirauqui	1
Exposición	13
Intromix	15
Montaje	17
Plano de montaje	19
Ejes conceptuales	
Cultura de la copia: Luis Figueroa, Jota Izquierdo, Pablo Gaytán, Cristian Franco, Sarah Minter, Israel Martínez, Daniel Guzmán	23
Ruido cultural: Jota Izquierdo, Vicente Razo, Enrique Arriga	53
Sistema de audio social: El Proyecto Sonidero, Jota Izquierdo, Audimix, Carlos Somonte, Juan Pablo Macías, Laureana Toledo, Israel Martínez	71
Diáspora sonora: Mirjam Wirz, Yasodari Sánchez y Ángela Chapa, Darío Blanco, Jorge Silva, Vicente Razo, Karina Morales, Laureana Toledo	99
Textos sobre la exposición	125
Antonio Martínez Velázquez Nika Chilewich	
Bibliografía	133
Créditos imágenes	135
Curriculum	139



RECONSTRUCCIONES: EL CAPITALISMO AMARILLO DE JOTA IZQUIERDO

Manuel Cirauqui

El merolico (para una atópica del rastrillo)

El centro comercial urbanizado (mall) y el mercado callejero ejemplifican dos modelos opuestos de relación social y de circulación de productos, aunque su coexistencia es a menudo engañosa. Muchas veces, y sobre todo en las sociedades más favorecidas (donde las funciones propias del espacio público han sido completamente reglamentadas y, por tanto, abolidas), los mercados ambulantes no son sino centros comerciales disfrazados.

Podríamos bosquejar tres niveles de especificidad del rastrillo: movilidad, negociabilidad, visibilidad. Empecemos por el último. Los rastrillos se hacen reconocibles al transeúnte por la evidencia de las mercancías o, lo que es lo mismo, por la austeridad de las infraestructuras de venta. En el rastrillo todo comercio se define directamente por lo que en él se vende; en cada puesto, el producto se ofrece directamente al ojo del transeúnte sin el amparo de una marca distribuidora (la de un supermercado o una cadena de tiendas, pongamos) o de una estrategia escenográfica (precisamente porque el puesto no es una tienda, no es un espacio específico en que el cliente pueda entrar). La fisionomía del puesto va de la mesa cubierta por un toldo de lona al puro despliegue de género a ras de suelo. Al contrario del centro o la galería comercial, donde la infraestructura comercial está saturada de ficciones persuasivas orientadas a producir simulacros de singularidad, el rastrillo es genérico. Precisamente la ausencia de ficciones tópicas (escenografías singularizadoras) es la que fuerza a los

comerciantes a refinar el arte de la venta y la retórica promocional. Con esto pasamos al segundo nivel característico —la negociabilidad. Lo que en principio (mercaderías negras aparte) hace interesante recorrer un mercadillo no es tanto la posibilidad de encontrar productos a precio reducido sino la posibilidad de hacer bajar aún más los precios de modo informal. Como si de repente los números pudieran abandonar el mundo de la escritura para fundirse en el de la voz. Si el regateo proporciona un elemento de placer, ello es porque evidencia el carácter convencional de todo precio, la plasticidad del valor más allá de cualquier baremo o noción de “trabajo social acumulado” en la mercancía. En otras palabras, la primacía de la conveniencia sobre las condiciones objetivas imponibles a cada intercambio concreto. Esta primacía permite igualmente que se produzcan desplazamientos y aperturas en el conjunto de lo mercable. Entramos así en el tercer nivel de especificidad del mercadillo: la movilidad. Si mañana necesitara ir a vender mi vajilla, el contenido de mi nevera o mi juego de toallas al mercadillo, debería poder hacerlo —dicho de otro modo, es esa posibilidad de vender-comprar lo que sea, la que hace que un mercadillo sea tal. La noción misma de puesto (ponerse en el mercadillo, como único trámite de inclusión) está ligada a esa eventualidad tan flexible. Con ello quiero decir que un mercado callejero no se caracteriza por aquello que se vende en él, sino por la posibilidad de que todo puede ser vendido en él —precisamente porque es ahí donde todavía es posible poner precio a cosas que, o no tenían precio anteriormente, o lo habían perdido.

Manuel Cirauqui es escritor y curador. Actualmente es curador del Museo Guggenheim de Bilbao, fue investigador residente en el Institut de Recherche et d'Innovation / Centre Georges Pompidou y comisario en Jeu de Paume, ambos de París. Entre 2012 y 2015 trabajó como curador asistente en Dia Art Foundation, Nueva York.

Texto realizado para el catálogo del artista H.E.L.L.O. , La Gallera. Editado por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. España, 2009.

Si las chinaderas y demás chatarra abundan en el mercadillo, es precisamente por el hecho de que éste es un espacio de legitimidad comercial hiperlaxa.

Los tres niveles de especificidad del mercado callejero que hemos mencionado se exacerban en la figura del merolico, vendedor-sin-puesto, cuerpo-tenderete y electrón libre de los rastros.

En términos de visibilidad, éste no puede hacerse presente salvo si reclama permanentemente la atención del flujo de transeúntes —precisamente porque él es uno de ellos. El vendedor-transeúnte es una figura esencialmente ligada a la enunciación, y los distintos tipos de “comercio transeúnte” entran en correspondencia con las distintas formas de enunciación posible, desde el grito para los productos producidos en masa hasta el susurro para la mercancía robada o la droga.

En términos de negociabilidad, el vendedor transeúnte representa el grado cero de la norma, y el margen de variabilidad del precio es proporcional a la oscuridad en el origen del producto. La movilidad del vendedor-transeúnte es, obviamente, máxima dentro del mercadillo en cuestión, aunque el volumen y las dimensiones de un mercadillo nunca podrán ser índices del número de vendedores-transeúntes que en él circulan.

El vendedor-transeúnte no es móvil, sino más bien volátil. Su existencia es latente y difícilmente observable. En ello coincide con el mercado negro, del cual es un agente potencial e irremediablemente eventual.

Las dimensiones del mercado negro, su radio, son potencialmente iguales a las de la realidad, aunque sus puntos de manifestación efectiva son escasos y variables.

Lista #1

- 100 % Cine nacional, edición especial 3 en 1. Pistoleros del traficante, Territoiros marcados, Plomo caliente [Oscar producciones, dvd]

- Cine mexicano de acción, 3 en 1 edición limitada, Gente común, La banda del trans am rojo, La ram negra [Bola 8, dvd]

- Reventón 2008, 20 videos [Estudio anónimo, dvd re-pirateado]

- Rock revolution, Leyendas del rock, vol. 2 [antología, 62 videos, 41 referenciados en la carátula, 20 accesibles a través del menú] [Universal stereo, cd, re-pirateado]

- Puro éxito... Sonidero, 2007, Producciones originales [antología, 20 temas referenciados en carátula] [Producciones Surfin' Music S.A., cd] [Contiene advertencia de protección de derechos de autor]

- Mundo musical, Reggaeton Durangüense Gruperop [incluye el tema Mundo de caramelo] [antología, 160 temas referenciados en carátula, ilegible] [DJ producciones, cd]

- Chalino Sánchez, El rey del corrido! [Chalino Sánchez, A lo durangüense] [Wisin y Yandel Digital Sound, www.beckhamrecords.com, cd]

- Super Sonideros 2008 [20 temas referenciados en carátula] [antología, a diferencia del anterior de la “misma” disquera, no contiene advertencia] [Surfin' Audio Original Edition, cd]

Gente común

—En este pinche país, les encanta estar comprando pendejaditas made in china or taiwan. ¿Que no se han dado cuenta de que en este lugar todos se valen madre los unos a los otros, eh? Aquí no interesa nada de eso, lo único que importa es - te chingo, tengo, te chingo, te chingo y después, no-te-conozco. Y si no me creen salgan a la calle y pregúntenle a cualquiera de estos pendejos qué significa la palabra patriotismo. Y van a ver que no saben absolutamente nada, ni su puta idea. ¿Saben lo que va a hacer? Les va a tararear su chingado himno nacional, y ni siquiera se sabe la cancioncita (...).

(Otra voz)

— Abrir los ojos. Detenerse un par de segundos frente a un eje vial y observar. Eso es todo lo que hay que hacer para ver lo que somos. En lo que nos hemos convertido. La peor consecuencia del hombre moderno ha sido esta locura. Y no hay nada peor para la locura que el encontrarse con el poder. Los locos son seres difíciles de entender. Los locos con poder son un verdadero peligro. En esta ciudad la gente no ha perdido el miedo. Lo que ha perdido es su asombro. A todos esos seres que inundan las calles, las plazas y los mercados, lo que menos les importa es quién pase a su lado. Ahora no importa a quién veas, ni tampoco importa con quién te encuentres. Poco importa la apariencia cuando se piensa que se está entre simple gente común.

La primera voz es la del Mesías. La segunda es de un personaje que no he logrado identificar aún. Las dos peroratas pasan al mismo tiempo

que los títulos de crédito al principio del filme. Cada voz habla en nombre de un polo ideológico: la primera representa la lúcida abyección, la segunda el amargo conformismo del sujeto des-moralizado por el devenir del mundo. Ambas son simulaciones de discurso mal selladas, el equivalente espiritual del cartón-piedra. Su inconsistencia nos parece menos importante que su posición y utilidad dentro del film. El hecho de que sean colocadas como prólogo al principio de la película, su cariz ético y su abstracción pseudoensayística, anticipan la estructura de lo que vendrá después, a saber: episodios de violencia vagamente conectados y groseramente ejemplificadores, caras de un poliedro en que escenas de acción ultraviolenta y de folletón sentimental se alternan para producir grandes mareos. El énfasis del discurso ético englobante intenta hacer frente a la desestructuración del corpus narrativo. Cada uno de los episodios sigue un mismo patrón estructural declinado hasta el empacho: (1) introducción del personaje por medio de una acción característica como: fumar-se-un-puro, tocarle-el-culo-a-una-fulana o meterse-una-rama; (2) escena intercalar (microdiálogo, paseo en la calle, etc.) apenas lo bastante larga como para dar paso a (3) desenlace, con tres finales posibles: pelea y asesinato, chiste/ escena bufa, momento melodramático/moral. El recurrente acento moral es un rasgo del cine fallido, y en particular del mal cine de acción. Lo curioso de Gente común es que se presenta como un subproducto tarantinesco de segunda zona —cuando el propio cine tarantinesco es él mismo un subproducto intelectualizante del

mejor cine malo de acción —una categoría a la que Gente común hubiera podido optar en otras circunstancias. El filme en sí mismo, como falsificación de género, parece entrar en una suerte de correspondencia con su propio soporte. La condición de mercancía pirata de escasa calidad, con pésima imagen y sonido embotado, concuerda misteriosamente con la inanidad narrativa de la película, como si entre ellos existiese una oscura relación de identidad. La referencia a las chinaderas, al principio del discurso del abyecto Mesías, evoca inevitablemente los puestos que sirven como tapadera al comercio pirata en los macromercadillos. Como si desde dentro del film, y atravesando el umbral simbólico, el Mesías lanzara un guiño de complicidad a su propia clientela.

Corrido Calabrés: Sangu chiama sangu

“Venivi a fare leggi ‘nta ‘sti parti / Da chiusti é posto i genti rispittata / Undi l’Onori é leggi i l’Onorata / Undi non si perduna infamità / Non eri malandrinu ma tradituri / Non eri camorrista ma delinquenti / Vulisti i sangu i nu poveru innocenti / C’assassinasti tu senza pietà // Sangu chiama sangu / E tu ora non vali cchiu nenti / A vita e n’innucenti / Ora la pagi tu / A vita e n’innucenti / Ora la pagi tu // Preparati a muriri ch’è gia l’ura / C’è u sangu meu chi chiama la vinditta / ‘Sta manu tua ch’è manu malerita / Per curpa mia ora non spara cchiu // Sangu chiama sangu / E tu ora non vali cchiu nenti / A vita e n’innucenti / Ora la pagi tu / Pirchí sutta li mani / Paghi ad infamità / Paghi ad infamità”

(Has venido a esta región a dictar ley / Este es lugar de gente respetable / Donde el honor hace oficio de Ley / Y donde la traición no se perdona / No eres bandido sino traidor / No camorrista sino delincuente / Quisiste verter sangre de inocentes / A los que asesinaste sin piedad // Mira que sangre llama a sangre / Ya nunca tendrás paz / La vida a un inocente / Ora la vas a pagar / Esa vida inocente / Ora la vas a pagar // Prepárate a morir, ya te llegó la hora / Esta sangre mía ya pide la venganza / Esta tu mano que ahora he malherido / Gracias a mi nunca más dará un tiro // Sangre que llama sangre / Ya nunca tendrás paz / La vida a un inocente / Ora la vas a pagar / Y por la sangre de tus manos / Pagarás por tu pecado)

Intromix

Las antologías pirateadas de cumbia y salsa que pueden adquirirse en macromercadillos como Tepito (México DF), contienen en su mayoría un objeto autopromocional caprichoso llamado intromix. La intromix es el primer tema de la compilación, y una contracción de ésta que permite hacer un barrido de los temas (entre 20 y 160) presentados en el disco. Cada sello de post-producción musical o disquera se afianza en el negocio gracias a la calidad de grabación y del criterio de sus compilaciones. Dentro de cada una de éstas, la intromix es una plataforma que permite exponer la coherencia del conjunto, al mismo tiempo que muestra la habilidad de la disquera en el sutil arte del mashup. La intromix es un collage sonoro, una yuxtaposición de fragmentos representativos de cada tema, a menudo remezclados (scratcheados, loopeados) y encadenados por medio de deslizamientos rítmicos. La intromix

es el espacio en que la disquera puede introducir su firma, su signatura. Pese a la coartada promocional (pues el objeto intromix parece realizado específicamente para que los merolicos lo difundan a través de sus altavoces-mochilas en sus paseos por los vagones de metro) es inevitable deducir de la escucha de cada intromix una especie de “norma poética”. La intromix alcanza en muchos casos (las de producciones Surfin’ pueden servir de ejemplo significativo) el estatuto de pieza dentro del disco. Al igual que ocurriera en los albores de la cultura hip-hop, lo que más resalta de la intromix son los breaks, las alteraciones rítmicas causadas por el salto de un track a otro. Pero, ¿cómo bailar los breaks de una cumbia? El procedimiento compositivo de la intromix está dominado por la búsqueda del efecto de choque.

“La negación de la síntesis se torna principio compositivo” (Theodor W. Adorno). Los arreglos disqueros no disimulan las irregularidades del intromix, cuya falta de organicidad permite imaginar el modo en que los (jirones de) temas se acumulan en la memoria del consumidor musical. La intromix se presenta así como una suerte de prisma, modelo de una memoria en que las funciones de comprensión y archivado se han desvinculado definitivamente una de otra.

Chat (hacia una topografía)

Manuel: recuerdo que me hablaste de los estudios / y en particular una palabra / reconstrucciones

Jota: las reconstrucciones eran los electrodomesticos que se hacian en las maquilas de tijuana

M: bueno, tengo esta nota: "copias

piratas----titán--reconstrucciones" / te dice algo?
J: mmm.. titan? / no mucho, pero la primera vez que oí ese termino era para describir lo que te he comentado

M: si, algo que ver con el archivo

J: archivo?

M: la recomposicion de la cultura a partir de una economia pirata / titán ha de ser uno de los editores / uno de esos sonideros / en todo caso necesitaba saber si habia un sentido especifico dentro del marco tepiteño

J: eso si / son los electrodomesticos que se reconstruyen en tijuana / y van a Tepito

M: y que hay de la guerra sonidera? cómo funciona esa vaina exactamente?

J: joder... a ver / un combate de sonideros no se como se apalabra exactamente / pero si lo hacen, quiero decirte, que no si es una cosa espectacular o real / se apuesta el sonido / el trailer, los altavoces, los discos / y el que gana se lleva el del otro / en un concierto sonidero contra sonidero / el publico elige al ganador

M: el sonidero en este caso es el distribuidor de discos pirata o el productor ¿o los dos?

J: nop / a ver / los sonideros son los que tienen los discos / de cumbia de toda latinoamerica

M: los que tienen? quieres decir los vendedores? o los que tienen el archivo universal de la cumbia

J: los vendedores pueden ser desde ambulantes en la calle hasta disqueras especializadas / esos / los del archivo universal / tocan en directo / y luego ese concierto se piratea masivamente

M: concierto de archivos?

J: hay propietarios de sonidero supereruditos

M: cosa de dj's?

J: claro

M: o sea, el sonidero es un archivista pirata

J: te conte el caso de la disquera esta que el señor

vendia las copias piratas caras a los sonideros / el tipo buscaba musica por todo el sur

M: define disquera, please

J: las llaman asi a las discograficas

M: tipo producciones surfin?

J: nop / surfin es puro pirata / discos medellin, el tipo busca musica por todo el sur, se trae a gente que le interesa, tb les graba discos

M: vale. sonidero es el productor

J: esos no son eruditos / surfin es lo que se llama un estudio (pirata)

M: ahi te quiero ver! o sea que en la piramide de prod y distribucion / esta primero el sonidero que consigue a los musicos/ luego hace los discos / que son pirateados por los estudios?

J: sip, pero no es tan piramidal, los estudios piratean de quien sea

M: o sea que para el caso, el gran archivo universal esta en los estudios

J: tanto de michael jackson como de la cumbia... / ellos tienen gran parte del archivo / pero no tienen un archivo erudito diria yo

M: sé que no es tan piramidal... pero el erudito, el sonidero, tarde o temprano ha de pasar por los estudios porque ellos tienen material inencontrable de otro modo, right?

J: nop, los que tienen material inencontrable son las disqueras / pero a veces tb funcionan como estudios

M: la diferencia entre disquera y estudio, entonces?

J: depende de la calidad del material / la disquera es un tipo que ha viajado por todo el mundo buscan musica y pirateandola de buen rollo / y es gente mas mayor / y un estudio es gente mas joven / que trabaja con internet / que es mas comercial / y que se aplica más en la seleccion y en el diseño

M: pero el que produce finalmente el disco que yo

compro en tepito, es la disquera o el estudio, o los dos?

J: ambos

M: y hay una diferencia de precio entre uno y otro producto? o de calidad solo?

J: claro, la disquera vende caro y a gente especializada / los estudios venden masivamente en la calle

M: pero lo que vende la disquera puede ser evidentemente pirata / como lo demas

J: sip, pero ya sabes que hay pirateria chida y pirateria chafa

M: ahi esta ! la clave / estudios, chafa, disqueras, chido

J: todo es pirata claro / las disqueras hacen un trabajo de busqueda / con criterio / de toda la vida, desde cassetes, hasta dat, mini disc y cd

M: en la disquera esta el erudito que produce buenas antologias, entonces tambien de esas de 200 tracks? o eso es puro prod estudiero?

J: nop, esas suelen ser de estudio / aunque luego estan los que hacen un fotocopia en BN de los estudios / y continua el pirateo

M: o sea, subestudios

J: sip / la gente puede tener una torre con ocho copadoras de CD

M: y el que curatea en la disquera, el erudito, tiene algun nombre especifico? quiero decir, se le llama "el disquero" o alguna otra denominacion? y las antologias, tienen un nombre' o son meros "discos"? no hay diferencia con discos pirateados tipo / lo ultimo de shakira?

J: no se si se llaman Mix / aparece mucho en las portadas de los discos

M: puro exito sonidero?

J: claro...

Embajada Pirata

Recorro ansioso la web de la Embassy of Piracy, alentado por su lema (“Esta es la Embajada de la Piratería / Estamos construyendo una nueva clase de red / Cutmi, pastmi, kopimi / Internet está en diferentes formas / ¡Asimila, copia y multiplica!”). No tardo mucho en darme cuenta —el sitio no es demasiado extenso— que se trata sobre todo de un gran gesto, tipo brindis al sol. Toda la iniciativa de la EOP parece reposar sobre unas pirámides de papel que el militante o supporter imprime desde su propio equipo, para luego colocarla(s) en algún lugar simbólico, fotografiarlas y subirlas a la web. Es obviamente un acto lingüístico, por el cual todo aquel que imprime y fotografía la pirámide reconoce su pertenencia a una cultura o, si se quiere, a una “sociedad”. La especificidad de tal sociedad es el modo (pirata) de circulación de sus bienes —algo en realidad bastante razonable, frente a las naciones-ficciones actuales cuya identidad no es sino una coartada para hacer propaganda cultural decimonónica. Considerando el proyecto EOP como parte del pabellón Internet de la última Bienal de Venecia (aun si finalmente alojado en el espacio independiente SALE), y comparándolo a los demás pabellones tradicionales, podemos decir que EOP es el único proyecto que, a nivel político-cultural, propone un marco de discusión y no ya el tradicional y cínico malentendido afirmativo de los puestos nacionales. Ahora bien, uno se pregunta, ¿que significa “pirata” en el marco de la EOP? En otras palabras ¿qué hace de ese “pirateo” un

factor de unión de millones individuos a nivel global? La EOP no se alza en defensa del negocio de las disqueras de Tepito DF, sino más bien de los consumidores individuales que comparten sus archivos a través de (pongamos) eMule, en la medida en que ese modo de relación cultural pueda contener un cierto potencial liberador (me niego a emplear la palabra “utópico”). El cariz político de la EOP tiene algo de acertado y aun necesario — plantear la construcción de una instancia de negociación que hable en nombre de un gran número de individuos que, sin hacer nada más que compartir información por los medios que la industria produce, son colocados al margen de la legalidad por los portavoces de esa misma industria (los “políticos”). El problema viene precisamente cuando uno se interesa en dicha “negociación”; pues de momento la EOP no puede ser sino una instancia de manifestación para aquellos que (de momento) no están invitados a negociar las leyes que les afectan. Mejor que una Embajada, ¿hubiera hecho falta imaginar un sindicato? No realmente, pues si algo hay que evitar es que la estructura social de la industria se reproduzca de este lado de la ley. Lo cual no obsta para que la Embajada, en algún momento, convoque una huelga de consumidores como medida de presión.

Lista #2

- 1.- APACHE THE SHADOWS
- 2.- LA GRANJA ZZ TOP
- 3.- CAN THE CAN SUSY QUATRO
- 4.- RAISE YOUR HAND JANISS JOPLIN
- 5.- PARANOICO BLACK SABBATH

- 6.- ENCINDE MI FUEGO THE DOORS
- 7.- MUCHO AMOR LED ZEPPELIN
- 8.- MUJER DE MAGIA NEGRA SANTANA
- 9.- MUSICA PARA BAILAR GRAND FUNK
- 10.- NACI PARA AMARTE KISS
- 11.- NEBLINA MORADA JIMMY HENDRIX
- 12.- SATISFACCION ROLLING STONE
- 13.- A TRAVES DE LO QUE QUIERAS STATUS QUO
- 14.- BAJA Y CONSIGUELO SLADE
- 15.- TE MERESEMOS QUEEN
- 16.- BANDA VIAJERA CREEDENCE
- 17.- NACI SALVAJE STEPENWOLF
- 18.- MUJER AMERICANA GUESS WHO
- 19.- MALO HASTA EL HUESO GEORGE
- (...)

Piktori

Al principio de nuestra conversación el pasado mes de mayo, el artista albanés Adrian Pacicita de memoria una frase del legendario Totò: Es muy fácil crear obras maestras, lo verdaderamente difícil es copiarlas. Luego me muestra su vídeo Piktori, “pintor”, realizado al principio de la década, cuando Albania empezaba a emprender el duro camino de la transición económica. En esos años, me decía, un número incalculable de personas necesitadas de trabajo se ponían en la calle ofreciendo todos los servicios imaginables, desde el limpiabotas al ebanista, desde el taxista privado hasta el novelista de encargo. Entre todos estos personajes estaba el pintor, un profesional de la copia a mano en todas sus variedades, capaz de realizar un documento de identidad falso, un retrato al pastel de tu sobrina, o una nueva matrícula para tu coche.

“Todo lo que requiere un pincel, tinta y una mano experta, lo puedes encontrar en mi kiosko”. Este pintor aparece como una especie de máquina viviente de reproducción gráfica en una sociedad en que los ordenadores, impresoras, fotocopadoras, scanners y otros aparatos de copia están fuera del alcance de la ciudadanía y aun de las infraestructuras públicas. Como falsificador, representa una versión arcaica, romántica, de la piratería —en la misma medida en que la idea misma de falsificación sólo puede existir en un contexto de ejemplares únicos, cada vez más escasos hoy. Al encarnar (literalmente) la impresora y el escáner, el piktori reformula su regla de uso. Puesto que, para poder ser reproducido, un documento ha de ser previamente interiorizado (in-corporado) en tal proceso, la modificación aparece como algo natural. Como si dijéramos: si puedo copiar tu dni, lo mismo me da poner un 70 que un 75 en tu fecha de nacimiento... La copia, al no ser mecánica, implica un margen de variabilidad aprovechable. La posibilidad de introducir cambios es correlativa a la imposibilidad de producir un “idéntico”, por mucho que la habilidad del pintor se acerque enormemente a él. La máxima semejanza, y no la singularidad, es la marca, el sello, la signatura del piktori. Reproducir o falsificar el original (la diferencia es mínima o nula) implica borrar las huellas, hacer desaparecer al autor de cada ejemplar. El estigma del falsificador está ligado a su dudoso estatuto individual. Lo que se considera como una pérdida de la firma, y con ello del honor, no es en realidad sino una inversión de la noción misma de firma, que hay que buscar en la semejanza y ya no en la diferencia.

Travestismo

“El intelecto, en tanto que medio de conservación del individuo, consagra su energía principal al travestismo: pues tal es el medio a través del cual se matienen con vida los especímenes más débiles, que no pueden luchar por la existencia a cornadas o con las mandíbulas afiladas de los animales de presa. Es precisamente en el ser humano donde el arte del travestismo alcanza su cota más alta: ilusión, insinuación, mentira y engaño, cotilleo, desfile, brillo prestado, máscaras, convención hipócrita, comedia para los demás y para sí mismo, en suma el revoloteo sempiterno en torno a esa llama única: la vanidad”
(Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*)

Amarillo como el capitalismo

La especificidad del macromercadillo de Tepito no es tanto el pirateo (una práctica expandida globalmente a nivel mercantil y doméstico) sino las formas de vida y los documentos que se generan en torno a él. El proyecto capitalismo amarillo de Jota Izquierdo explora esas formas de vida de modo detallado, y pone en marcha una plataforma de análisis y debate crítico en torno a las mismas. En torno a la referencia al color amarillo se produce un curioso desplazamiento semántico que, tomando como base la predominancia de dicho color en los toldos tepiteños, acaba formulando

una suerte de tesis en torno a la última fase del capitalismo global: amarillo como la prensa barata que hace del suceso o fait divers y del famoseo anecdótico su único tema; amarillo también como las chinaderas. Al igual que la prensa amarilla no reporta hechos sino pseudo-hechos, no ya noticias sino rumores, el comercio en el capitalismo amarillo se nutre mayoritariamente de pseudo-objetos: falsificaciones, imitaciones de poca monta y chinaderas disfuncionales que se rompen pocos días después de ser adquiridas. Ambos están destinados a un consumo rápido y olvidadizo; todo es en ellos provisional, y por ello sin duda su principal y casi único nivel de existencia es visual. El periódico amarillo, igual que la mercancía amarilla, debe tener una superficie sorprendente. En el caso de la prensa es la portada, que anuncia sistemáticamente el escándalo y la primicia mundial, disfrazando la trivialidad del contexto de referencia (por ejemplo, el hecho de que David Beckham demande judicialmente a su suegra sólo tiene sentido si olvidamos que la vida del mencionado personaje no tiene ninguna importancia fuera de sí misma). En el caso de las mercaderías amarillas, el mechero made in China en forma de pistola luminosa sólo se torna interesante si asumimos que tal objeto puede tener una importancia relativa en nuestras vidas... Los productos son baratos y visualmente enfáticos precisamente para ayudarnos a asumir su casi nula funcionalidad o significación.

The cries of London

“God give you good morrow my masters, past three o’clock and a fair morning. - New mussels, new lilywhite mussels. -Hot codlings, hot. - New cockles, new great cockles, New great spats, new. (...) - Ha’ye any old belows or trays to mend? -Rosemary and bays, quick and gentle, Ripe chesnuts, ripe. - Buy a cover for a close-stool. - Ripe walnuts, ripe. Ripe small nuts, ripe. - White cabbage, white young cabbage white. - Buy any ink, will you buy any ink, very fine writing ink,will you buy any ink? - Ha’ye any rats or mice to kill?”

(Orlando Gibbons, transcripción musical de gritos de vendedores callejeros londinenses, en torno a 1605-1615. Cf. Theater of Voices - Fretwork, The Cries of London, harmonia mundi, 2006.)

La carne se hizo Verbo

En el contexto del capitalismo amarillo, la retórica de la presentación se convierte en el asunto clave. A menor consistencia del objeto, mayor necesidad de envoltorio retórico. Ello pone curiosamente en un mismo plano los objetos triviales (tipo chinaderas) y los objetos cuya significación es difícilmente transmisible o requiere cierta elaboración (libros, films, discos) dentro del reducido marco temporal de la venta callejera, donde tanto vendedor como cliente están en tránsito. Cuando la mercancía es difícil de describir —y esta condición pone en un mismo plano el tema sonidero y el mechero luminoso— la presentación debe ir acompañada de una exposición. Este factor

genera la figura del hombre-tenderete o merolico que se aproxima a los transeúntes haciendo sonar un disco en su mochila-sound system, apuntándoles con el mechero-linterna o mostrándoles un pasaje de tal o cual película en su lector dvd portátil. En ningún caso ello obsta al despliegue del discurso comercial, más conocido en el marco tepiteño y mexicano como verbo. Todo ello hace de cada venta un acontecimiento próximo al espectáculo teatral acompañado de luces y sonido, un fenómeno en el que no podemos dejar de sentir ecos del viejo rito mercantil que hunde sus raíces en la milenaria historia comercial de Occidente. El proyecto capitalismo amarillo ha mostrado hasta qué punto la producción de verbo ha llegado a generar todo un género de “literatura vernacular” específica al oficio de merolico en la ciudad de México. El concurso de verbo organizado en abril de este año dentro del marco del proyecto, en colaboración con la asociación Casa Vecina, no es sólo un intento irónico de otorgar un estatuto a un fenómeno exterior a toda posible regulación académica. Es también una manera de poner de relieve un ámbito de producción de lenguaje que, por su orientación comercial, permite observar los distintos grupos sociales que se ponen en contacto a través de cada mercancía. El verbo es una plataforma comunicacional intermediaria entre la comunidad a la que pertenece el merolico y la comunidad híbrida a la que éste dirige su estrategia. A través de su ejercicio, el merolico describe la sociedad en que circula tan eficazmente como pueda hacerlo el márketing de masas.

EXPOSICIÓN

La exposición Modernidad pirateada¹, como apuntamos anteriormente, parte del proyecto artístico Capitalismo .marillo donde hemos trabajado la relación entre producción económica y cultura a partir de la mercancía pirata. El objeto pirata, como mercancía de un capitalismo feroz, permite cuestionar las nociones clásicas desde las que se ha pensado al objeto y su producción tanto sensible como material.

Esta investigación artística nos ha permitido la creación de una serie de producciones desde las que explorar los entramados de un modo de producción que no sólo genera un objeto sino a un sujeto que, cuando consume produce y que, cuando produce consume.

Para analizar estos productos culturales extrapolaremos, entre otras, la propuesta conceptual que realiza la artista Hito Steyerl al analizar las imágenes reproducidas en baja calidad. Las imágenes pobres, como las denomina, “expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión.”²

Teniendo esto en cuenta, el proyecto investiga cómo las mercancías piratas producen en México sujetos con modos de vida que permiten el acceso a esa modernidad que el antropólogo Ravi Sundaram denomina como modernidad pirateada. Es decir, la entrada a una modernidad no como fue planteada originalmente sino en su condición de copia.

Este concepto surge de un análisis de la llamada ciudad postcolonial: megaciudades en constante proliferación, situadas en países en desarrollo –que, por un lado, acumulan grandes capitales financieros y, por el otro, generan gran cantidad de trabajos precarios– y que están conectadas al resto del mundo mediante tecnologías de la comunicación. Este tipo de situaciones genera grandes desigualdades entre las élites y el resto de la población, que lejos de renunciar a acceder a los objetos que la modernidad produce tratan de consumirlos y producirlos de otras maneras, generando de esta forma nuevas culturas y modos de vida.

"La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la acción tanto como del conformismo y la explotación. En resumen: trata sobre la realidad."

Hito Steyerl, La imagen pobre

La investigación se llevó a cabo durante dos años y la curaduría tuvo dos preocupaciones principales. La primera ampliar el registro de colaboradores más allá de las prácticas artísticas, por lo que se invitaron a investigadores de otras ciencias sociales como la antropología y la sociología, pues pensamos que se hacía necesario un análisis transdisciplinar para abordar la complejidad de los conceptos a exhibición. También se invitaron a los propios agentes que cotidianamente trabajan en la ciudad en las prácticas piratas, pues tanto su testimonio como su trabajo es el origen de la reflexión expositiva y teórica.

La segunda fue la búsqueda de artistas e investigadores que tuvieran en el archivo su forma de creación y reflexión, pues es el análisis del archivo que produce la ciudad de México, a través de sus producciones pirata, ese objeto que permite estudiar a sus productores y consumidores y las consecuencias de su reproductibilidad.

Proponemos los siguientes ejes conceptuales que guían la reflexión y la exposición: Cultura de la copia, Ruido cultural, Sistema de audio social y Diáspora sonora, que desarrollamos por escrito a partir de la investigación previa y que se expanden con el trabajo realizado por los investigadores y artistas participantes en la exhibición, con imágenes de la obra y breves textos que las contextualizan.

La exposición, llevada a cabo en el Museo Universitario del Chopo, de agosto a octubre de 2016, contó con los siguientes colaboradores: Luis Figueroa, artista plástico y Dj del Sonido Apokalitzin. Mirjan Wirz, fotógrafa. Yasodari Sánchez y Ángela Chapa, documentalistas. Darío Blanco Arboleda, antropólogo. El Proyecto Sonidero, colectivo multidisciplinar. Diego Ibáñez, músico y artista sonoro. Vicente Razo, artista plástico. Jorge Silva, documentalista. Shark Dj, disquera pirata. Audimix, radio sonidera. Pablo Gaytán, sociólogo y video artista. Carlos Somonte, fotógrafo. Enrique Arriaga, artista plástico. Victor Chomsky, productura pirata. Alejandro Corona "Angus", disquera independiente. Karina Morales, investigadora de la música. Juan Pablo Macías, artista plástico. Sarah Minter, video artista. Cristian Franco, artista plástico. Laureana Toledo, fotógrafa y artista plástico. Israel Martínez, artista sonoro y plástico. Daniel Guzmán, artista plástico.

¹ Sundaram, Ravi. "Revisiting the Pirate Kingdom", Third Text, Vol. 23, Issue 3, mayo, 2009, P. 335-345

² Steyerl, Hito. "La imagen pobre" en Los condenados de la pantalla, Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina, 2014.

INTROMIX: REMEZCLANDO UN CONCEPTO

Este proyecto explora los procesos culturales una vez que arribamos a la época de la modernidad pirateada, momento en el que lo que se re-produce no solo es una copia. El teórico Sundaram en el texto “Revisiting the pirate kingdom” argumenta que los procesos de copia o vulneración de la propiedad intelectual en los países emergentes deben ser entendidos como un modo de incorporación de las clases populares a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios globales.

Las distintas formas de acceso a esta modernidad reintroducen momentos de originalidad y creatividad que destituyen a sus referentes y producen nuevas significaciones que cuestionan las leyes de los estados y distorsionan las formaciones dominantes de la cultura capitalista.

Sundaram, explica cómo el capitalismo postfordista colapsa en la fase de la globalización, especialmente en el mundo postcolonial. Ahí toma la forma de crisis económica continua y la expansión de la ciudad y las economías informales, que conllevan, la multiplicación de la copia. La proliferación sin fin marca la nueva vida urbana postcolonial: talleres caseros, tianguis, fayuqueros, vendedores

ambulantes, son espacios y actores claves de la llamada, por el teórico brasileño Gustavo Lins Riveiro, “globalización desde abajo”¹, que introducen los desajustes, las rupturas, el reciclaje, las averías, la saturación y el exceso como rasgos distintivos de la identidad de esta “globalización popular”.

La ciudad postcolonial emerge como un nodo entre las redes internacionales financieras e informativas, creando ciudades globales, como las define Saskia Sassen:

Podemos considerar las ciudades como lugares para las contradicciones de la globalización del capital. Por una parte, concentran una cuota desproporcionada de poder corporativo y son una de las zonas clave para la sobrevalorización de la economía corporativa; por otra, concentran una cuota desproporcionada de desaventajados y son una de las zonas clave para su desvalorización. Esta presencia conjunta se produce en un contexto en el que (1) la transnacionalización de las economías ha experimentado un espectacular ascenso y las ciudades han llegado a ser un punto estratégico cada vez más importante para el capital global, y (2) los marginados han hallado su voz y también están reclamando a la ciudad.²

Estas ciudades crean nuevas periferias mediáticas que se saltan la brecha tecnológica entre las infoélites y la mayoría supuestamente “desconectada”. De estas periferias surgen nuevas producciones audiovisuales generadas con un sinfín de infraestructuras *low-cost*. Con la globalización las ciudades se llenan de productos tecnológicos baratos que inundan los mercados y las casas, generando nuevos empleos que asumen los desajustes, las rupturas, el reciclaje y el exceso como formas de producción, distribución y consumo, dando lugar a nuevos modos culturales. Lo que Sundaram denomina la *Urban media experience*.

La modernidad pirateada se instala así como una solución local (glocal) a una modernidad globalizada, pero no alcanzada, que desde la mimetización y la apropiación busca sus propios cauces y modos de producción cultural. Mientras que la modernidad propone el original y la novedad en la distribución vertical de sus productos culturales, la modernidad

pirateada impulsa la cultura de la copia (la piratería), como forma de producir, distribuir y consumir sus productos. Esta cultura de la copia no es un lugar de resistencia ni de crítica, no produce un discurso por sí misma, pero posibilita una infinidad de problemáticas: cuestionar los regímenes de propiedad intelectual contemporáneos, permitir el acceso de ciudadanos precarios a los flujos de información, generar una multitud de nuevas formas de negocio en la distribución horizontal, desarrollar nuevas formas creativas apoyadas en la apropiación o en el *remix* o modificar la experiencia de la ciudad –creando nuevas formas de organizar la percepción, el tiempo y el espacio.

Pero sobretodo, muestra las condiciones de su gestación: “su situación revela más que el contenido o la apariencia de las imágenes en sí: revela la condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación como imágenes pobres.”³

¹ Lins Ribeiro, Gustavo. “El sistema mundial no-hegemónico y la globalización popular”. Série Antropologia Vol. 410, Brasília: DAN/UnB, 2007.

² Sassen, Saskia. Entrevista en la revista Zehar, nº 62, 2007. http://blogs.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/saskia_sassen_esp_bindd.pdf

³ Steyerl, Hito. Op. Cit. P. 39

MONTAJE

Para el montaje expositivo en el Museo Universitario del Chopo se eligió la denominada sala de las Rampas, una estrecha y alargada dividida en dos alturas y comunicada por una rampa ascendente, o descendente, según el piso de entrada. Como la intención curatorial era recrear las formas de consumo cultural que suceden en la ciudad de México, la configuración de las salas respondía tanto al sudoroso hoyo funky , en el que se escuchaba rock, como a la calle de vecindad, cerrada para la tocada sonidera. Al mismo tiempo que proporcionaba una narrativa doble, dependiendo desde dónde se iniciara el recorrido expositivo.

Esta narrativa doble propició que las culturas musicales se separaran temáticamente, por músicas de rock y música tropicales, pero proporcionando a la vez una lectura en paralelo. La intención narrativa hacía que el espectador enlazara lo visto en una sala con la otra, estableciendo lecturas de ida y vuelta. Esto permitía una lectura diferenciadora de ambas culturas, pero facilitando una perspectiva en común que el tiempo había hecho desaparecer. Por ejemplo se podía leer la autoproducción sonidera desde la autonomía política del “hazlo tú mismo” del punk.

Una vez establecida esta división temática se produjo una museografía inspirada en la arquitectura informal del tianguis, con reja blanca, cuadrado de hierro y plancha metálica, completamente montable y desmontable. Estos elementos generaron espacios expositivos autónomos en medio de las salas, ofreciendo un espacio central de exposición que aprovechaba lo angosto de las salas para generar posibilidades narrativas entre las obras. En la medida de lo posible se quería velar el “cubo blanco” del museo para potenciar el ruido y la

contaminación entre los trabajos presentados. La museografía de la sala inferior se pintó en amarillo, color de la arquitectura del tianguis de Tepito, y la sala superior el azul, pigmento del Tianguis Cultural del Chopo. Ambos tianguis estaban presentes, no sólo con su arquitectura sino con investigaciones que tenían a estos mercados como una de las formas autóctonas de socialización de la música en México.

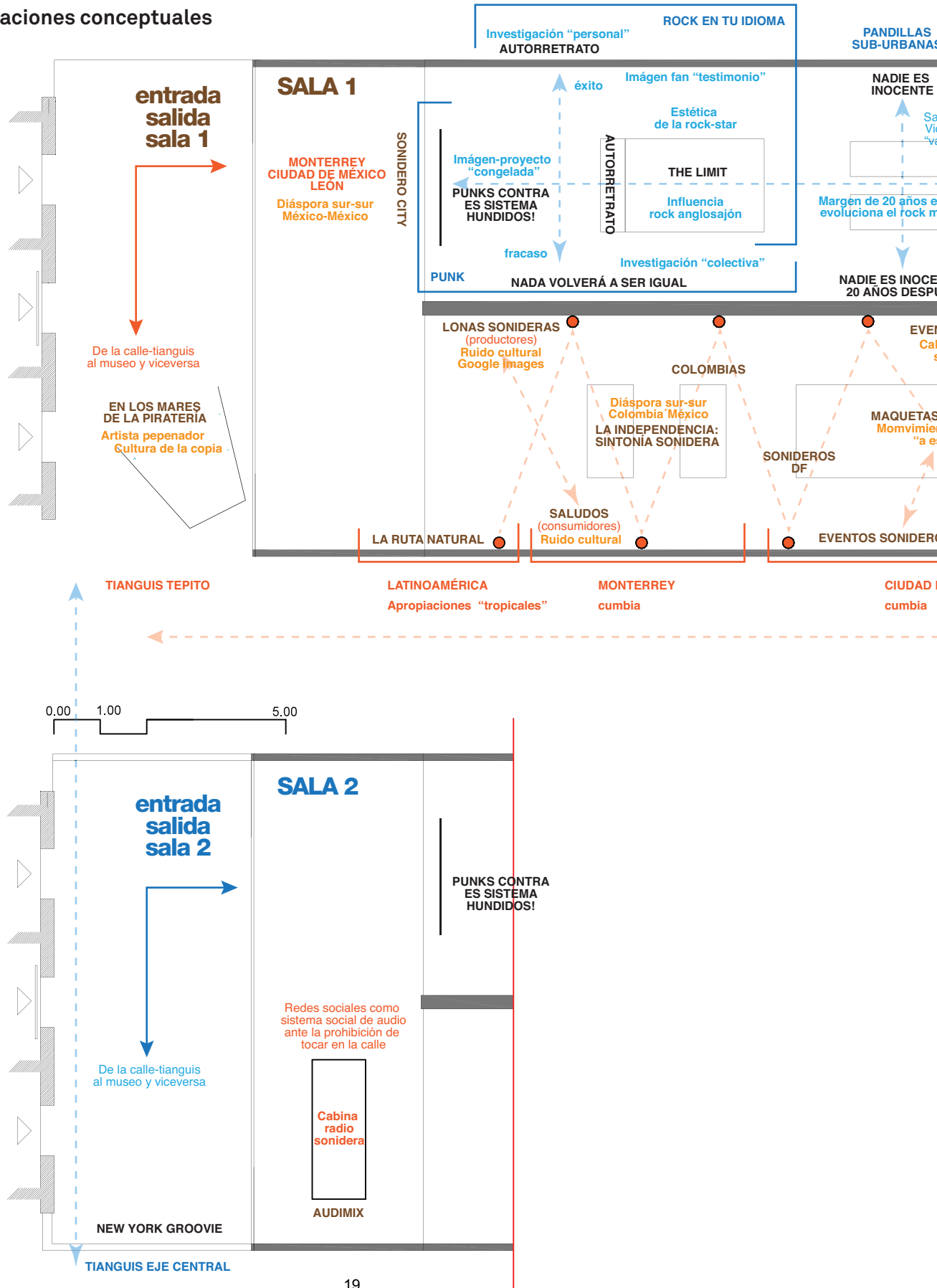
Las paredes de las salas se utilizaron como muros callejeros. Impresas de forma económica numerosas obras se encolaron a las paredes, aludiendo a las técnicas publicitarias callejeras y permitiendo la desaparición del muro expositivo.

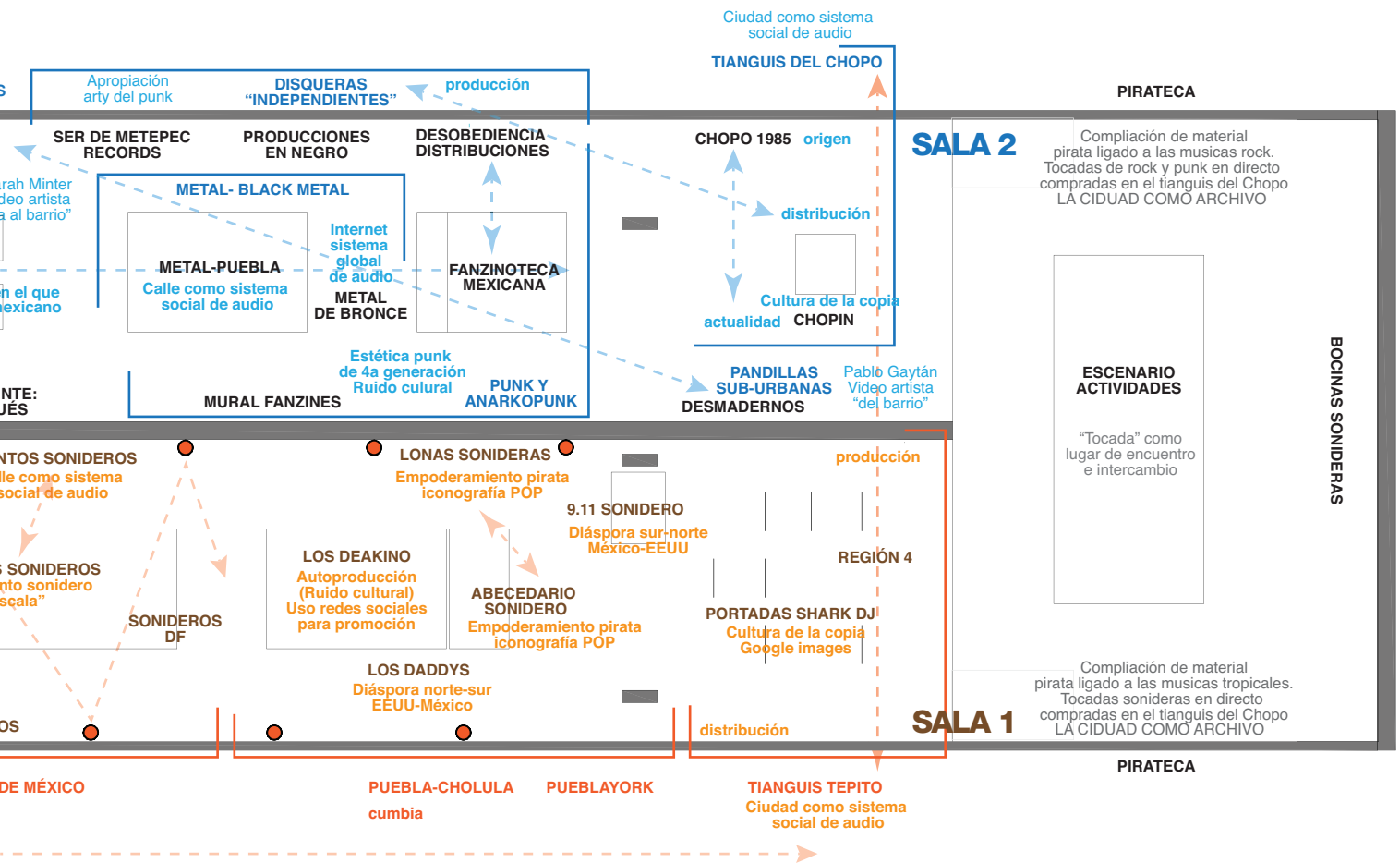
El espacio comunitario se enfatizó creando una suerte de escenario-ágora entre ambas salas en rampa. Pintado en negro y con grandes bocinas, como habitualmente se conforman los tablados musicales, disponía de un hueco interno donde el público se podía sentar y tener una perspectiva de ambas salas. Pero su función principal fue ser el auditorio para las diversas actividades académicas que se realizaron, pues queríamos enfatizar la exposición como lugar de encuentro y conocimiento.

Como último elemento constructivo y participativo se emplazó una radio sonidera en la terraza del segundo piso, que permitía una perspectiva de la sala de música tropical al mismo tiempo que contaminaba acústicamente las sala de rock. Desde esta cabina se realizaron más de 80 entrevistas y actuaciones *online* que expandieron la investigación del museo a las redes sociales.

PLANO DE MONTAJE

Plano de disposición de obra
 Distribución de ejes curatoriales
 Narrativas y relaciones conceptuales





CULTURA DE LA COPIA⁴

Los procesos de proliferación de copia de contenidos culturales en el sur global son favorecidos por tres circunstancias principales: la perpetua marginación económica de las clases más populares, la creación y acceso a nuevas tecnologías de reproducción de bajo coste y la privatización global de los contenidos culturales en manos de grandes corporaciones.

México, como otras ciudades globales se caracteriza por ser un nodo en las múltiples redes globales de intercambio de tecnología e información. Otra de sus características, en palabras de Sundaram, es la proliferación: las diversas crisis económicas y políticas económicas fallidas que asolan México a partir de los años 70 hacen de la capital el destino de millones de emigrantes del campo en busca de trabajo: vendedores ambulantes, talleres caseros, mercados, pequeñas fábricas clandestinas se convierten en el “trabajo de los pobres”. El barrio de Tepito concentra estos procesos globales, pasa de ser un barrio de artesanos a ser un gran centro de venta de mercancías importadas de contrabando, la fayuca. En los años 90 la aprobación del TLC orilla a los fayuceros que viajaban a Los Ángeles y Nueva York a tratar de conquistar tierras asiáticas, Corea primero y después China, ganándose el sobrenombre de los Marco Polo de Tepito.⁵

En barrio se reúne en la vecindad –lugar

donde convivir y celebrar siempre acompañados de música. Si le sumamos a esto las conexiones comerciales internacionales, Tepito participa inmediatamente de la “globalización (desde abajo)”: durante los años 50 y 60 vinilos de cumbia y salsa son traídos de Centroamérica, en maleta, por viajantes musicales⁶ y dueños de sonideros. Ellos tratan de encontrar siempre la música más nueva que les permitiera lo mismo hacer negocio, vendiéndola a otros coleccionistas, que competir con otros sonideros, proporcionándose un mayor público ávido de novedades. Originales o pirateados en el barrio –Tepito cuenta con pequeños talleres de reproducción clandestinos que comercializan discos sin portada o con una portada apenas serigrafiada– los sonideros son los grandes consumidores y difusores de los discos de orquestas mexicanas y foráneas.

La llegada del casete a finales de los años 80 democratiza las posibilidades re-productoras y de negocio de la música. Se producen dos situaciones al mismo tiempo, por una lado, la posibilidad de generar un pequeño taller de copiado con apenas unos equipos de doble casetera, lo que hace de las familias pequeños emprendedores copiando casetes y vendiéndolos en los puestos ambulantes. Por otro lado, los sonideros empiezan a hacer sus propios recopilatorios, bajando la música de sus LP a casete y convirtiéndolos en productos



⁴ Ravi Sundaram, "Other Networks: Media Urbanism and the Culture of Copy in South Asia" en Joe Karaganis (editor), Structures of participation in Digital Culture (Ney York: Social Science Research Council)

⁵ Ver la película documental del proyecto Capitalismo amarillo Los marco polo de Tepito. 50m, 2012.

⁶ Ver la cápsula documental del proyecto Capitalismo amarillo Discos Medellín. 7m, 2010. Donde Manuel explica los distintos viajes que realizó a Centroamérica en busca de nuevas músicas.
http://youtu.be/d6PeS6_g2dl

“originales”: ya que recopilaban la música “propiedad” del sonidero y, en la portada, el nombre del sonido funcionaba como marca. En otros lugares como Monterrey también prospera el negocio ya que existía una gran base de mercado:

Al principio fueron pocos los sonideros que usaron esta estrategia de complementar sus ingresos, pero al ver el éxito del negocio se fueron sumando más y más. Aun cuando esta actividad se podría enmarcar como piratería, los sonideros nunca consideraron que estuvieran realizando una actividad ilegal, ya que argumentan que la música que ellos vendían no era comercializada legalmente en México y debido a esto no se estaba afectando a nadie.⁷

La aparición del CD vuelve a propiciar el crecimiento, esta vez masivo, de la piratería. Torres quemadoras de varias bahías (entradas de CD) sustituyen a las caseteras y elevan x4, x8 o x16 la velocidad de grabado. Aparecen entonces los distintos sellos pirata de Tepito: Shark Dj, Discos Benji, Skándalo Producciones, Mac Music, que crecen masivamente (pueden producir cientos de miles de copias al día) y entran en competencia, como en cualquier mercado capitalista. Portadas de diseñador impresas con gran calidad, lonas, intromix⁸, eslóganes publicitarios, luchan en la calle de Bartolomé de las Casas del barrio para atraer al comprador. La democratización de la tecnología y la caída de precios (propiciada por la propia globalización al producir las tecnologías

necesarias en las Zonas Económicas Especiales chinas) hacen que cualquier comprador sea un nuevo productor, por lo que el master acaba vendiéndose a 5 pesos (se entiende que el comprador lo va a copiar de nuevo) y el verdadero negocio se traslada a las portadas, casi la única diferencia entre los sellos.⁹

Pero Tepito solo es el nodo pirata de la ciudad de México. En palabras de Alfonso Hernández, cronista del barrio: “México sigue siendo el Tepito del mundo, y Tepito, la síntesis de lo mexicano”.¹⁰ Otros re-productores se suman a los procesos de distribución y consumo de medios, desarrollándose la verdadera fábrica de la vida social urbana como la denomina Sundaram. Puesteros de otros mercados, ambulantes callejeros o vagoneros acuden a Tepito a comprar la copia de la copia y transformarla en un nuevo original cambiándole la portada, o añadiendo o quitando contenidos.¹¹ Internet cafés y centros de fotocopiado se convierten en talleres improvisados de producción para aquellos vendedores que no disponen de la tecnología mínima necesaria.¹² La invención de internet aumenta de nuevo las posibilidades. Conecta Tepito literalmente a todo el mundo y acelera la velocidad, pero esta vez de descarga. Todos los contenidos audiovisuales que están en constante movimiento en la red pueden ser bajados a CD o DVD, creando auténticos “Frankenstein” de los media: películas grabadas en varias localizaciones –como demuestran los distintos idiomas

de los subtítulos que aparecen en pantalla– subtituladas de nuevo al español –traducido por el *google translator*– o con el audio en “latino” grabado a escondidas en algún cine de Latinoamérica. Internet radicaliza el proceso de apropiación y mezcla, en palabras de Sundaram:

La piratería aprovecha tanto la velocidad de la globalización como el ruido de la producción postcolonial cultural: tecnología *low-cost*, descentralización y ensamblaje. La piratería trabaja de forma creativa en los circuitos de producción, circulación y comercio, imitando el ciclo industrial de imitación e innovación, poniendo en circulación las distintas mercancías que produce (copia) como otras. Aprovechando la velocidad global y las multiplicidades diversas del intercambio local.¹³

En estas nuevas condiciones, aparecen tanto distintas calidades –copia obtenida

en el estudio con marcas de agua del mismo, grabación realizada en el cine (*screen*) o clon: copia del *DVD* o *Blu Ray*– como un sinfín de producciones locales, innovadoras y “experimentales”. Desde audios musicales mezclados con videos infantiles descargados de Youtube, pasando por grabaciones caseras de tocadas en directo de grupos de provincia a recopilatorios de toda índole, desde espectáculos sexuales a peleas de box entre mujeres indígenas.

La conexión global que permite internet y la masiva proliferación de puestos, tanto en Tepito como en cualquier rincón de la ciudad conlleva la explotación del producto pirata, cualquier contenido es copiable y remezcable, buscando una diferencia con el vendedor contiguo. Ningún material es descartable y puede crear y conectar nuevos públicos y, por lo tanto, nuevos negocios.

7 Blanco Arboleda, Diego. “Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos antes los embates de la modernidad” en *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona ediciones. México. 2012. P. 53-73
http://www.tumbonaediciones.com/descargas/SONIDEROS_EN_LAS_ACERAS-lo.pdf

8 Primer track del CD que sirve para publicitar al sello que lo produce y resumir el resto de canciones del disco

9 Ver la cápsula documental del proyecto *Capitalismo amarillo Mac Music*, donde un vendedor de Tepito narra las diversas evoluciones económicas y creativas en el negocio de la música pirata.

10 En distintas entrevistas durante la realización del proyecto *Capitalismo amarillo*

11 Ver la cápsula documental del proyecto *Capitalismo amarillo César*, donde vemos cómo un vagonero genera sus propias productos herramientas de venta en el vagón a partir de los verbos (pequeños textos que describen la mercancía a la venta) y el diseño amateur de portadas.
http://youtu.be/rn_nQxr7NcE

12 Ver la cápsula documental del proyecto *Capitalismo amarillo Tribi*, donde vemos a un vagonero producir su próximo “original” trabajando en varios centros de fotocopiado
<http://youtu.be/8i9ZTjknZ9I>

13 Sundaram, Ravi. “Revisiting the Pirate Kingdom”, *Third Text*, Vol. 23, Issue 3, mayo, 2009, P. 344

LUIS FIGUEROA-SONIDO APOKALITZIN EN LOS MARES DE LA PIRATERÍA

Instalación audiovisual con material de archivo



El artista Melquiades Herrera planteó que “no necesitamos ir hasta el museo si la realidad nos la ofrecen los mercados”, y esa máxima sirve al artista Luis Figueroa para convertir el tianguis en la realidad de su actividad artística. Como Dj, con Sonido Apokalitzin, o como artista plástico, convierte el rebuscar, escudriñar o reciclar los materiales que encuentra en los tianguis de la ciudad de México, y principalmente en el de Tepito, en su forma de crear, convirtiendo sus instalaciones en una suerte de remixes en tres dimensiones. El “barrokitch”, acepción también creada por Figueroa, como forma de hacer volver hablar la historia a contrapelo.

La Ciudad de México es una constante productora de materiales culturales (revistas, fanzines, libros, discos, casetes, cuadros, posters) que, una vez caducada su fecha de consumo, desaparecen durante meses o años hasta regurgitar en los tianguis, donde los “artistas pepenadores”, o los vendedores ambulantes, las atrapan para ponerlas, de nuevo, en circulación, o “circulacionismo, como sugiere la artista Hito Steyerl: “si las imágenes pueden ser compartidas y circular, ¿por qué no todo lo demás?. El circulacionismo –de ser reinventado–, podría también tratarse de hacer cortos circuitos en redes existentes que eludan y eviten compadrazgos corporativos y monopolios”.



JOTA IZQUIERDO LOS DEAKINO

Video instalación de 2 canales y vestuario



De las distintas configuraciones de la cumbia en México destaca el desarrollo experimentado en la ciudades de Puebla y Cholula, conformando la llamada cumbia poblana, desarrollada por jóvenes agrupaciones musicales que, a la manera de las *boy-band* estadounidenses como los Backstreet Boys, mezclan canción romántica con sugerentes coreografías colectivas y llamativos uniformes.

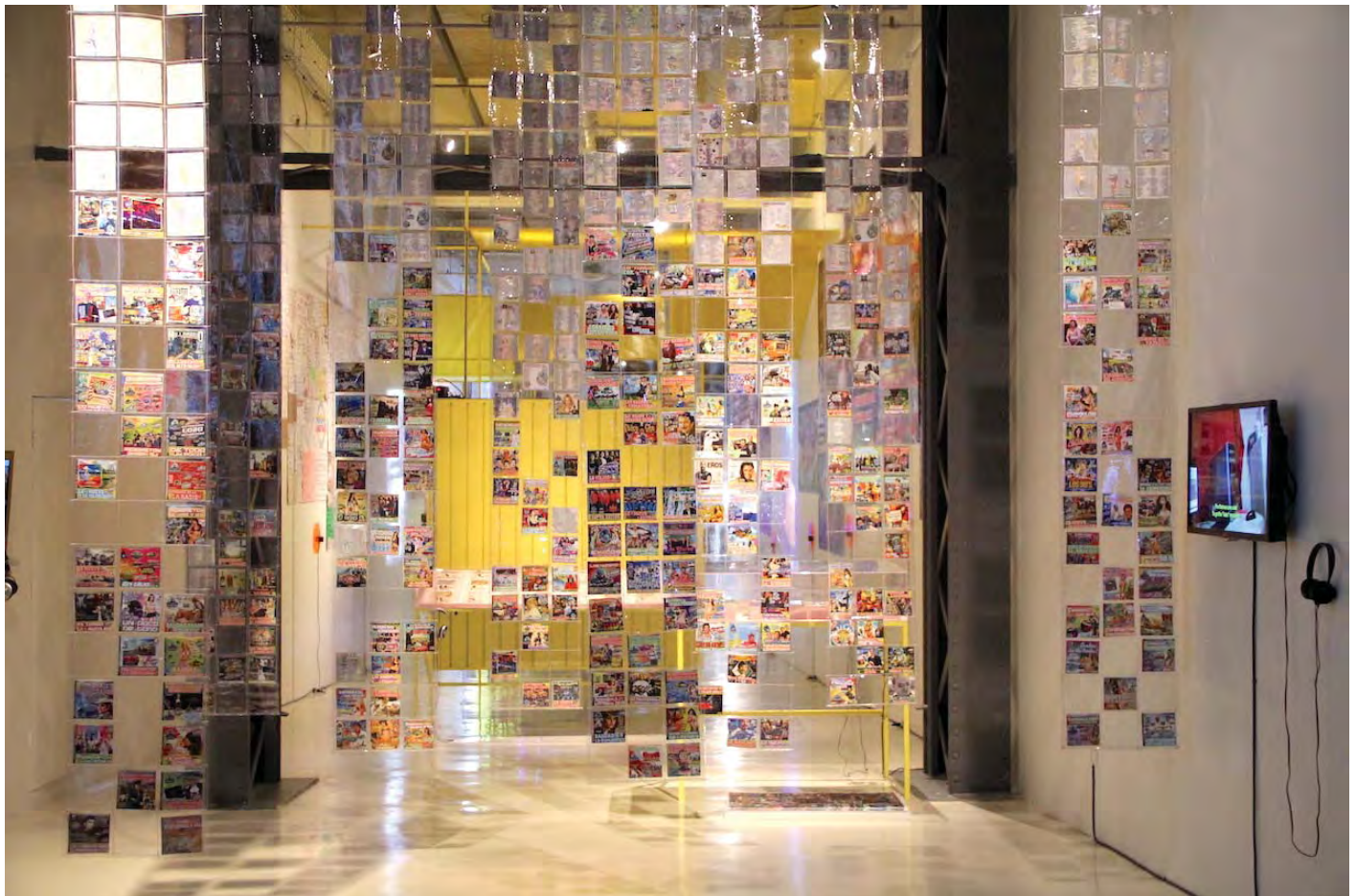
La obra documenta al autodenominado “grupo de moda”, los Deakino, que se caracteriza por un sonido inspirado en la cumbia villera argentina, de gran arraigo entre un público más juvenil, y en uso de las redes sociales, tanto para difundir su música, como para tener un *feedback* constante de sus seguidores, hasta el punto de inspirar con sus comentarios en Youtube nuevos éxitos del grupo. Los Deakino grabaron su primer videoclip de forma autogestiva y ayudados de una productora amiga; subido a las redes sociales acabó convirtiéndose en un éxito instantáneo en todo el país. Cesar, líder del grupo, vio las posibilidades creativas y de difusión de Youtube, convirtiendo el patio de su casa en un set de grabación, instalando luces y pintando las paredes en azul croma, convirtiendo al videoclip amateur una de las novedades y características diferenciales de su agrupación.



JOTA IZQUIERDO

REGIÓN 4

Instalación de 6 videos monocal y archivo de portadas de CD



El proyecto toma el nombre de las divisiones internacionales, realizadas en regiones de DVD, para proteger los derechos de reproducción de las películas en este formato. La intensa capacidad pirata de México ha hecho de la denominación “Región 4” un sinónimo utilizado popularmente para referirse de forma peyorativa a los procesos de imitación de países del llamado “primer mundo” que surgen en el país.

Durante más de 5 años el artista ha documentado los diversos agentes y procesos de re-producción que posibilitan la constante circulación musical pirata en la Ciudad de México. Disqueras como Shark Dj, con más de 2500 discos pirata publicados; productoras como Discos Benjy, que graban en video y audio las tocaditas sonideras realizadas cada fin de semana y, una vez editadas y empacadas, salen a la venta los miércoles en Tepito; constructores de mochila-bocina, como Abel Carranza, con las que los vagoneros venden entre parada y parada del metro o cafés internet, donde se rediseñan las portadas de los discos comprados en Tepito son algunos de protagonistas de este sistema de producción y consumo musical en la ciudad, dando lugar tanto a una poderosa economía informal como a una eficaz red de difusión artística y proporcionando el abastecimiento musical de las clases más populares.

WIP Shark Dj 2.0 EL UNICO LOBO

JUAN TORRES
Y SU ORGANO MELODICO
Grandes Exitos

2.0

Reproducción de la imagen de Juan Torres. El único distribuidor autorizado en México. Lobo.

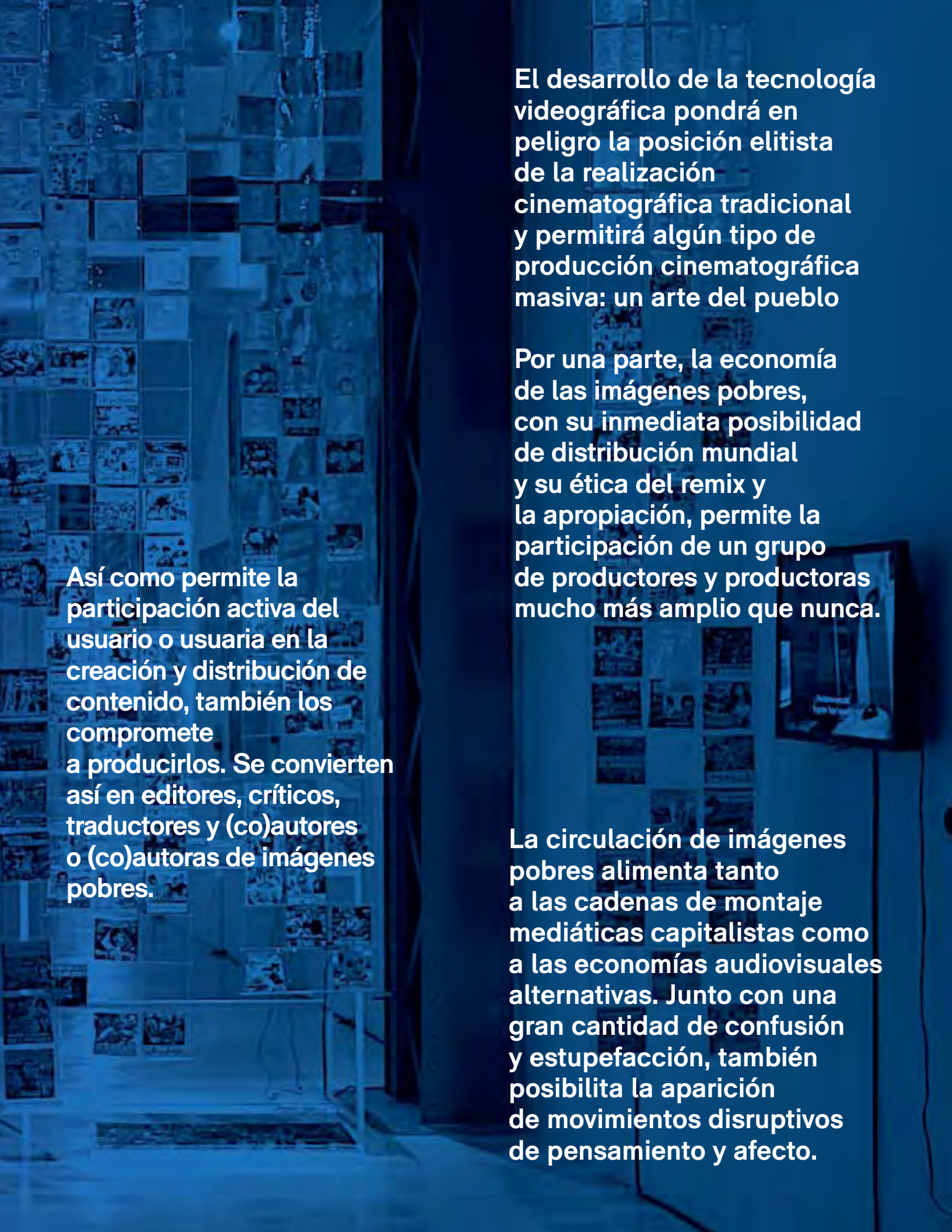
La privatización de la producción mediática se volvió más importante que la producción mediática patrocinada o controlada por el Estado. Pero, por otra parte, la privatización incontrolada del contenido intelectual, junto con la publicidad y el comercio online también permiten la piratería y la apropiación; hacen surgir la circulación de imágenes pobres.

Hito Steyerl

La imagen pobre

Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión. En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así como su ansia de intensidad, diversión y distracción.

La condición de las imágenes habla no solo de las infinitas transferencias y reformateos, sino también de las incontables personas que se preocupan por las imágenes tanto como para convertirlas una y otra vez, subtitulándolas, reeditándolas o subiéndolas online.



Así como permite la participación activa del usuario o usuaria en la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co)autores o (co)autoras de imágenes pobres.

El desarrollo de la tecnología videográfica pondrá en peligro la posición elitista de la realización cinematográfica tradicional y permitirá algún tipo de producción cinematográfica masiva: un arte del pueblo

Por una parte, la economía de las imágenes pobres, con su inmediata posibilidad de distribución mundial y su ética del remix y la apropiación, permite la participación de un grupo de productores y productoras mucho más amplio que nunca.

La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto.

JOTA IZQUIERDO CHOPIN

Video monocanal y material de archivo



El documental Chopin investiga las distintas transformaciones económico-culturales que ha vivido el Tianguis Cultural del Chopo en la última década, que contrastan con los años 80 y 90, cuando el mercado fue clave para conformar la cultura rockera de la ciudad y el país, cerrados al exterior.

A partir de la venta de bienes culturales (cine, música y literatura) el tianguis ayudó a concretar las diversas identidades urbanas, movimientos musicales y procesos de autoproducción y distribución cultural (desde el trueque, pasando por la piratería –el autodenominado “producto especial”– y acabando en la fayuca de marcas mainstream) del panorama contracultural de la ciudad de México.

Los cambios culturales, económicos y tecnológicos que tuvieron lugar a principios de los años 2000 han obligado al tianguis a adaptarse económicamente, generando productos que tienen que ver más con la moda de las subculturas urbanas que con sus reivindicaciones culturales. De ahí surge, entre los críticos y nostálgicos de las anteriores prácticas del tianguis, el sobrenombre de Chopin (*shopping*).

La video instalación, adopta a menor escala, las formas de exhibición del tianguis, contrastando contenidos culturales de varias generaciones creados en el tianguis: casetes, CD o playeras de grupos.



PABLO GAYTÁN DESMADERNOS

Mapazine en impresión digital y 5 videos monocanal



Bajo el concepto de Desmodernidad el activista, videoartista y sociólogo de la UAM-X sistematiza experiencias y memorias propias, a partir del seguimiento de las acciones comunicacionales, creaciones y formas de acción colectiva de los movimientos urbanitas, suburbunks y necenses, con los que participa. El trabajo de Gaytán se propone hacer visible y legitimar la concepción que tienen sobre sí mismos los integrantes de los movimientos (contra)culturales de la ciudad de México y áreas metropolitanas. Una cultura de barrios que contrasta con las modernidad propuesta por las élites culturales, resultado de procesos históricos de "adopción" de los programas modernos importados en el plano económico y social (procesos de modernización); de procesos de basurización social y cultural; y de una estructuración espacial amontonada, dando lugar a esta cultura de barrio, mezcla de resistencia y contestación.

En forma de mapazine el artista nos propone un recorrido por la "desmodernización" vivida por el país desde los años 50 y sus formas culturales "desmodernas" producidas en los barrios submetropolitanos de la Ciudad de México.

o ritmo
o que
ma
esta



• Artículo 133 del Código Penal por perturbación a la Paz Pública (2002)
• Tolerancia Cero (2003)

• Ley de Cultura Ciudadana (2002)
• Ley de Acceso a la Información Pública (2002)

• Cuerpo
• Caliche
• Fanzines
• Slam
• Sonidos
• Tocadas
• Video
• Radios piratas

• Fanzine
• Slam
• Radio comunitario
• Video alternativo
• Telefonía móvil
• Tocadas

CONSTRUCTORES DEL ODI



• Festival Cumbia
• Fiestas en talleres y subterráneos
• Programas educativos alternativos
• Cineclubes

• Salones de eventos
• Casas y edificios abandonados
• Escuelas
• Cafés
• Clases
• Espacios públicos

• Cumbia
• Grupera
• Disco
• High Energy
• Hardcore Punk
• Heavy Metal
• Rock en español
• Rock Urbano

• Rock mexicano
• Rock en español
• Hardcore punk
• Hip-hop
• Cantor nuevo
• Grupos
• Banda grupera



• Punks submetropolitanos
• Rocanroleros
• Esquiñeros
• Artezánganos
• Discolocos
• Chavos banda

• Anarko Zapatistas
• Anarko Punk
• Grafiteros
• Cholos
• Chicaleros
• Chilindones
• Mexicagüeros
• Suburpunks

• Heavy saltrosos
• Chimecoreros
• Mexicadancings
• Punks
• Populights
• Raztecas
• Pismodernos
• Rockñeros
• Skatos

1993

1994

2004

Pero sí, las mujeres de la escuadrilla nacional son
facilinas, exhibicionistas, topadoras, ruidosas
y bofetonas. Dicen sus maridos, fundando la frontera
entre la calle, el Territorio, la travesía y los ultramarjados
artistas de barrio que encuentran lo que hacen
la construcción popular. Obsesivas al amezárganos,
al cacique de la quepa, al ruidoso performero, al chaman
de plaza, al cantante caléxico, al arpa de la
superfuerza, al ritmo que apenas si sabe gesticular,
el penosamente ruidoso, en fin, a todos esos
reconstruidores chingados chingados chingados de su
propia imaginación.

verdaderamente institucional (y otras considerables venidas
a tramos, los chavos que viven en los territorios que
verdaderamente, el género o territorio de la
debería (esta de política no desea, nosotros de sus
denuncias a los microempresarios de servicio, si bien a las
escuelas donde los espacios para operación multinomial,
o participan en alguna organización de la sociedad civil.
Los futuros obreros digitales, los lo, asociados sin profesión,
los programados de la vida, los dip, agidos al servicio del
pueblo o los promotores sociales se vuelven free soñeros
sociales o democráticos.

talismán, hechiceros, espíritus, leyendas, tradiciones,
carillos, pedagogías, maestros, barqueros, abuelos,
sistemas, inventos, avatares, caciques de la quepa, todos
agudados, bostros, Marías postmodernas, ajenas tropas,
perforados ancestrales, moflosos, tresos, orfobios,
tecmopistas, crecientos de la subverfuerza. Los free
soñeros de la popular, subterráneos en una guerra trilateral
de largo alcance, agudados para promover el light del
sus Enquistados azul y rojo, bostros por medio el género,
algunos y los barqueros del centro bostros por largo un

JOTA IZQUIERDO en colaboración con ALEJANDRO "ANGUS" CORONA PRODUCCIONES EN NEGRO

Video monocanal y material de archivo



El rock y sus distintos géneros conllevaron la aparición de subculturas que han hecho de la música, un enorme negocio para unos, y una forma de identidad y modo de vida para otros. Con planteamientos estéticos y políticos que, entendidos desde el compromiso, chocan con las culturas dominantes. México y su capital lidiaron con estos movimientos de formas muy restrictivas, debido a la amenaza de desestabilización que las autoridades intuyeron en el rock.

El proyecto documenta la vida de “rockero” de Alejandro Corona –“Angus”, como el cantante del grupo de rock AC/DC. Su historia personal permite recorrer las distintas formalizaciones y movimientos que la música rock ha generado en la Ciudad de México desde los años 80. Una vida que se construye a partir de multitud de encuentros, intercambios y desplazamientos en la megaurbe. Pandillero en la colonia El Rosario, vendedor de casetes en el Tianguis Cultural del Chopo, “darketo” maquillado de blanco en las tocasas del mítico Bar 9 –primer espacio de encuentro de la movida artística, gay, y punk de la ciudad– o creador del sello independiente “Producciones en negro” son algunas de las configuraciones vitales de Alejandro como practicante del rock.



CRISTIAN FRANCO SER DE METEPEC

Compilación de discos de vinilo



Franco ha desarrollado diversos trabajos donde la realidad popular se radicaliza tanto que parece tornarse en ficción. Su gusto por explorar el espacio cibernético en busca de programas que tratan sobre gente abducida por extraterrestres, fenómenos paranormales y demás detritus del mundo del espectáculo y de la vida en general, le llevó a crear el sello de música independiente “Ser de Metepec Records”. Un sello que se articula a partir del aparataje externo que rodea normalmente el negocio de la música: el nombre del grupo, las portadas de los LP, las playeras de los fans o las reseñas online.

Un proyecto que toma la actitud del punk para desmontar con humor las fantasiosas construcciones con las que se elabora nuestra realidad: grupos ficticios como “Escocia no es un banco”, “Nazi de Closet”, “Subversivo en Pamplona” o “Maricones violentos” toman las categorías que habitualmente sirven para dotar de sentido al pensamiento contemporáneo y, una vez revueltas como en batidora, emerger más como sospecha que como certeza. Como los objetos de lujo pirata falsos la apropiación de Franco crea con las portadas de estos grupos ficticios un objeto doble, casi paranormal, que si inserta en la cotidianidad para generar extrañamiento.

SER DE METEPEC RECORDS



Estos dominios no legales abren nuevos espacios de desorden y constante conflicto en ciudades de la India que amenazan a las actuales autopercepciones de la elite globalizadora. En el corazón de este desorden está la extendida "cultura de la copia," que está implicada en sofisticadas redes locales y transnacionales, y que ataca al corazón a la idea de la propiedad intelectual, el mantra de las elites actuales. Aunque este desorden es agudo en el contexto de la India, es característico de la ciudad globalizada en general. Se expande por la confluencia de tecnologías digitales baratas, tensión en la integración y gobernabilidad urbana, y la emergencia de la propiedad intelectual como un discurso global de control. La cultura de la copia es una "estructura de participación" intermedia –una fractura penetrante– en un proceso más amplio de globalización y cambio tecnológico.

Las viejas historias del conflicto social están siendo remplazadas por un argumento significativo acerca de la propiedad. Es difícil encontrar hoy un periódico que no dé reportes policíacos o industriales sobre ataques a las industrias "piratas". Al lado de la figura del terrorista islámico, la figura del pirata amenaza a los nacientes regímenes de propiedad y control en los medios de comunicación. Como veremos, esto se ha convertido en uno de los más importantes lugares de conflicto acerca de los reclamos de la propiedad hoy.

Ravi Sundaram

Other Networks: Media Urbanism and
the Culture of the Copy in South Asia

Como el historiador Peter Manuel ha mostrado, la cultura del casete en la primera fase de la globalización, mayoritariamente no legal, rompió la fortaleza de las grandes compañías musicales al introducir nuevos artistas y expandir el mercado para los casetes de bajo costo que eran vendidos en las tiendas de barrio.

Mientras que la industria de la comunicación ha mantenido el monopolio de los medios de comunicación, la distribución no legal y la producción de redes han empujado la apertura de la música y los mercados de VCD a nuevos públicos. Esta nueva forma ha emergido en los intersticios del crecimiento urbano contemporáneo, el desorden y la fragmentación.

SARAH MINTER

NADIE ES INOCENTE y NADIE ES INOCENTE: 20 AÑOS DESPUÉS

2 videos en monocal



Aunque el rock fue introducido en México por clases medias los jóvenes de la clase trabajadora son los que adoptan la música y el estilo como modo de vida, debido a su prohibición y persecución por parte del estado después del macro festival de Avándaro.

El “milagro mexicano” conllevó el crecimiento espectacular de la capital, alimentado por la migración rural, y el desarraigo exacerbado de los barrios obreros, desde el centro histórico de la ciudad hasta la expansión perimetral de la metrópoli. El área urbana se expandió y, alrededor de los bordes de la ciudad nuevos barrios, como ciudad Nezahualcóyotl, crecieron sin infraestructura adecuada, ni servicios públicos. Con frecuencia considerados como focos de pobreza, o “ciudades perdidas”, es a partir de estas comunidades que surgieron las subculturas radicales y contrahegemónicas.

Minter muestra en forma de video instalación los dos videos realizados con los Mierdas Punks, pandilla de los 80 radicada en la colonia de Neza, en la Ciudad de México. Retrata en forma documental la gestación y supervivencia de estos jóvenes que, imitando lo que sucedió en otras grandes ciudades, tuvieron en la creación de pandillas y en el punk más politizado su forma de identidad y resistencia.



We resort to our past, to our ancestors,

ISRAEL MARTÍNEZ NADA VOLVERÁ A SER IGUAL

Instalación con cuadro, impresión digital y video monocanal



“Nada volverá a ser igual es un libro” publicado en versión digital en 2014, y versión impresa en 2015, que incluye crónicas, reflexiones y memorabilia sobre la gestación del movimiento punk en Jalisco, incluyendo un archivo de audio que Martínez ha resguardado desde los primeros años de los noventa y enriquecido en los últimos años con la colaboración de varios participantes del movimiento. Para la exposición se realizó una versión como línea de tiempo, donde podemos observar fenómenos comunes de esta escena a nivel mundial, en su expansión y especialización, incidiendo no sólo en un "universo musical" sino en un contexto social y cultural de la ciudad de Guadalajara, tradicionalista y cerrada al rock, punk y otras subculturas.

Al final de la línea temporal podemos observar un avance de la serie "Vacío", en la que Martínez documenta el estado actual de las fachadas de sitios que fueron clave para el desarrollo del movimiento punk en la Zona Metropolitana de Guadalajara: inmuebles que fungieron como “hoyos funky” y sirvieron para crear un lugar de encuentro, intercambio y afecto y que en la actualidad están destinados a fines comerciales o en pleno abandono.

igma Mundista, A
ntro Cultural Roxy.
Tried con **La Lupita** en el Teatro Fantasia.
de **Sedición por España**.
zine publicado por Germán Hernández.
e publicado por Manyu (Atheos).
literaria publicada por Sergio Fong, El Seis y BUSH.

rganización **Acción Subterránea**, que produce conciertos

l sello independiente **Mix Records**, que publicaría álbumes

Draksen, Plasta y Sedición, entre otros grupos.
ciertos de **Resistencia**.

ciertos de **Emancipación**, que contaba con la participación
ar como cantante.

ciertos de **Al Sur del Cielo**.
la **Facultad de Filosofía y Letras** de la Universidad de

Atheos a **Agnesis Atheos**, una de las primeras
de punk-noise en México.

s **no hacen ruido?**, primer y único álbum de Occisos,
casete.

nar! Primer y único demo de La Calaca de Benito Juárez.
a **de las cosas me llena de un sentimiento de angustia**,
de Garigoles, publicado en casete y CD.

omónimo de **Draksen**, publicado en casete.

Éxtasis, anterior club nudista debajo de Plaza Tapatía,
e Guadalajara.

añol, tienda independiente dedicada a difundir
r música, fanzines y cultura alternativa.

lica del **Ejército Zapatista de Liberación Nacional**
ridad del movimiento punk, y participación posterior
o anarco-punk en distintas iniciativas, como el **Frente**
Liberación Nacional.

ciertos de **Fallas en el Sistema** (después Fallas del
da fundamental de la escena anarco-punk en México.
o **Mala Fidelidad**, pieza de arte sonoro y ruidismo
Atheos.

Subterráneo, bar-club especializado en música alternativa,
os de conciertos y fiestas.

inea, segundo demo de **Tried**.
de **Diluidos en el Sistema** (idem), publicado en casete.
mer y único álbum de Plasta, publicado en casete.
e de **concreto**, cuarto álbum de Sedición, publicado
CD.

erto de **Naked Aggression** en Guadalajara.
Solución Mortal en el Éxtasis.
l **Subterráneo** en concierto de Sedición.
ama radiofónico **Sub**
entre M



Arizona



Subterráneo



Centro Cultural Roxy



DANIEL GUZMÁN NEW YORK GROOVIE

Video proyección monocanal



Guzmán desmonta el “sueño americano” en la realidad mexicana del eje central. Ni el decorado, ni los secundarios son azarosos. Guzmán nos muestra la realidad mexicana alejada de los sueños primermundistas de los gobernantes –que en la fecha en la que se realizó el video contrataron a Giuliani y su política de tolerancia cero–: economía informal, puestos callejeros, habitantes de la calle ocupan la calle principal de la ciudad de México. Ambulantes y paseantes miran como, de forma paródica, los “triunfadores mexicanos” bailan, al ritmo de la canción del grupo norte americano Kiss, y comen productos gringos (*hot dogs*), vestidos formalmente, con traje, americana o abrigo.

El artista invierte la acción reproductora y mimética del jefe de gobierno de la época, López Obrador, al contratar al “hermano mayor” Giuliani para resolver los problemas de la ciudad –denunciando de paso las prácticas políticas de corta y pega que suele realizar el gobierno de la ciudad– y se apropia del sentimiento de triunfo americano dotándolo de una épica cotidiana que huye del triunfalismo yanqui y que disfruta de su propia *groove*, sin culpabilidad ni vergüenza.



RUIDO CULTURAL¹⁴

La precariedad de los medios de re-producción, tanto por su calidad como por reciclado o ensamblado artesanal, generan en cada copia una suerte de grano, de suciedad audiovisual, que se va acumulando hasta llegar a la forma que Larkin nos propone: el ruido.¹⁵

Efectivamente, hay una precariedad en la grabación de los productos audiovisuales, por ejemplo, cuando un camarógrafo aficionado colaba una cámara de video casera –en la actualidad se han sustituido por cientos de miles de celulares que graban y, casi simultáneamente, son capaces de subir sus contenidos a las redes sociales– en un concierto de su grupo de rock favorito. La misma ejecución era amateur, el aficionado grababa los planos desde un mismo lugar, rodeado de empujones y gritos, provocando que todo el proceso resultara defectuoso: muchas veces el aficionado se veía en la obligación de empezar y acabar antes que la duración del concierto para hacer menos visible su cámara.

Hay una precariedad en el diseño de la portada del CD o DVD, diseñadores aficionados trabajan en sus casas o en centros de fotocopiado utilizando programas que, o no conocen profesionalmente, o no están capacitados

para hacer labores de diseño. Las portadas suelen ser impresas en impresoras recicladas con infinitos errores de impresión que pasan desapercibidos¹⁶ tanto para el productor como para el comprador.

Hay una precariedad en el reproducido de los CD: torres quemadoras recicladas o alquiladas graban cientos de copias en discos en blanco de la menor calidad –los más baratos, fayuqueados masivamente de China. Este proceso se repite una y otra vez cada vez que un nuevo re-productor entra en la economía de las imágenes pobres:

Con su inmediata posibilidad de distribución mundial y su ética del remix y la apropiación, permite la participación de un grupo de productores más amplio que nunca” [...] “Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas.¹⁷

Pero, como propone Larkin, la piratería, o ruido cultural, no es sólo el fallo de la tecnología –en una versión más cotidiana de la catástrofe que conlleva la tecnología propuesta por Virilio¹⁸ –, son las condiciones de vida en las que se produce este ruido: Lo que distingue a los países pobres es la naturaleza sistémica de estos fracasos, por lo que la infraestructura, o la falta de ella, se convierte en un problema



¹⁴ Larkin, Brian en su texto *Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy*, *Public Culture*, 16:2, Durham, NC, 2004.

¹⁵ "Ruido blanco" es la típica imagen que se ve en la pantalla de un televisor analógico cuando no está sintonizado en ningún canal. Siento este el resultado de sumar el ruido electromagnético del canal radio más el que generan los propios circuitos electrónicos del televisor

¹⁶ Steyerl, Hito. Op. Cit. P. 34. Steyerl alude a la calidad de este tipo de imágenes: "La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpen proletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución". Continúa en su comparación entre imágenes pobres y ricas, comparando de alguna forma a los hacedores de unas y otras: "La jerarquía contemporánea de las imágenes, sin embargo, no se basa solo en la nitidez, sino también y principalmente en la resolución.[...] Si se entiende el enfoque como una posición de clase, como una posición de comodidad y privilegio, entonces el estar fuera de foco rebaja tu valor como imagen. Pero la jerarquía contemporánea de las imágenes, sin embargo, no se basa solo en la nitidez, sino también y principalmente en la resolución".

¹⁷ Steyerl, Hito. Op. Cit., 43. .

¹⁸ Virilio, Paul. *Politics of the Very Worst*, New York, Semiotext(e), 1999, p. 89. "Cuando inventas el barco, también inventas el naufragio; Cuando inventas el avión también inventas el accidente aéreo; Y cuando inventas electricidad, inventas la electrocución ... Cada tecnología lleva su propia negatividad, que se inventó al mismo tiempo que el progreso técnico."

económico y social imperioso y un lugar de resentimiento político hacia las incapacidades de las élites estatales y federales.¹⁹

Recorrer la ciudad de México es entrar en el flujo constante de precariedades que se solidifican²⁰ momentáneamente en cada puesto ambulante, estructuras de hierro cuadrado y reja unidas por rollos de tape marrón que se montan y desmontan todos los días. Traídas a primera hora del día y llevadas a última hora de la noche de vecindades reconvertidas en bodegas, expandiendo así la economía de “las imágenes pobres” a un sinfín de trabajos colaterales: bodeguero, limpiador del espacio de los puestos, montador del puesto, vendedor de café en el desayuno, vendedor de comidas, recogedor, transportador.

La “semiótica de la interferencia”²¹ a la que alude Larkin en su texto salta de las imágenes para convertirse en el día a día de los productores y consumidores pirata, que adoptan estratégicamente las “artimañas”²² de la ciudad en beneficio propio: cada salida de metro, cada esquina, cada banqueta, cada vagón de metro, cada pasillo de metro, en definitiva, cada metro cuadrado de la ciudad postcolonial es aprovechado, por los excluidos del sistema de producción, en una especie de

hipertrofia capitalista. Se somete al espacio y a las mercancías a su máxima explotación posible, creando la paradójica situación de estar utilizando las herramientas de un sistema que a la vez les ha expulsado:

La tecnología, especialmente los medios de comunicación, a menudo proporciona el conducto por el que nuestra experiencia está “dentro” o “fuera” de la historia. La materialidad de los medios de comunicación crea los detalles físicos y los usos cotidianos sensoriales a través de los cuales se forman estas experiencias. En Kumar Talkies (documental sobre cines amateur en el norte de la India), las operaciones cotidianas de las salas de cine se muestran signo y símbolo de la marginalidad y el provincianismo. En las sociedades poscoloniales, como India o Nigeria, esta sensación se intensifica debido al poderoso vínculo entre la tecnología y el dominio colonial, donde la tecnología moderna era parte de una misión civilizadora del poder colonial.²³

La creatividad en el reciclaje y ensamblado de nuevas máquinas de reproducción –y supervivencia– exalta el lugar común del “ingenio mexicano” –mezcla de innovación y pobreza– que enmascara su condición de precariedad e intemperie en las formas de trabajo y vida.



¹⁹ Larkin, Brian. Op. Cit.,292

²⁰ Ver la cápsula documental del proyecto Capitalismo amarillo Jeong -Riquibol- Hung 0. 11 min. 2010. que documenta el proceso cotidiano de montaje y desmontaje en a vida de un vendedor ambulante. <http://youtu.be/p2wOXCQnFDU>

²¹ Larkin, Brian. Op. Cit. 308. Larkin explica en su texto como Yuri Tsivian (1994) ha llamado a este efecto los "semiótica de interferencia" y ha analizado el funcionamiento del primer cine de Rusia, con el argumento de que las condiciones físicas de los medios de comunicación la exposición, los arañazos en la película y el ruido y las vibraciones de los proyectores se convirtieron en parte de la "mensaje "de las propias películas.

²² Sundaram, Ravi. En el texto "Other Networks: Media Urbanism and the Culture of the Copy in South Asia". <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/09/4-sundaram.pdf>
"El sonido ambiental y las imágenes son ahora parte de la vida del barrio. La estética pirata impregna el vídeo y la publicidad local. Esto es parte de la cultura de la dispersión, que marca su capacidad de resiliencia y su imposibilidad de para clasificar. La cultura pirata utiliza las artimañas de la ciudad, pero inmanente".

²³ Larkin, Brian. Op. Cit. 303

JOTA IZQUIERDO LONAS SONIDERAS

Compilación de lonas sonideras realizadas por distintos sonideros



La lona impresa es una de las formas de publicidad más utilizada en la Ciudad de México, sus bajos costes y fácil colocación hacen que sirva de espectacular, decoración de interiores o croma para transmisiones de TV sonidera. Los sonideros la han adoptado como forma de autopromoción y visibilidad, especialmente en la peregrinación que hacen todos los años a la Virgen de la Guadalupe. Los distintos miembros del sonidero avanzan hacia el santuario sosteniendo la lona impresa con el logo del sonido, que una vez acabado el recorrido, es bendecida por el párroco.

Para la exposición el artista invitó a distintos sonideros a realizar su lona, diseñadas habitualmente por publicistas que han aprendido, de forma informal, las herramientas de diseño informático. Surge así una estética de baja resolución, basada en imágenes encontradas en el buscador Google, que van desde imágenes arquetípicas de los elementos musicales que se quieren representar, a la apropiación de iconos populares para empoderar al logo del sonidero. Dando lugar a un ruido cultural multi-referencial y multi-temporal en el que Bart Simpson puede superponerse al cantante de salsa Hector Lavoe. Un diseño que no se preocupa tanto una calidad normativa como de la urgencia por manifestarse.

ZELEDA

Laura Perea

Peñon de los Baños

El Ingeniero del Sabor

Sonido

For Hernandez

GADUVILAN

Xochimilco CdMx.



ma Jimenez

dj mayck

ANAAAL



VICENTE RAZO ABECEDARIO SONIDERO

Archivo de portadas de CD



Los elementos básicos del disco de música pirata son su portada y la “intromix”. La intromix es el primer *track* del disco, un remix en el que se mezcla la autopromoción de la disquera productora con el resto de canciones que contiene el CD. El gusto y la buena producción de las intromix, a partir de eslóganes publicitarios, diálogos actorizados o imitaciones de personajes reconocidos, se tiene en los tianguis como un síntoma de calidad de la disquera.

El otro es la portada, que puede ir desde un collage en fotocopia hasta la impresión a cuatro tintas de un barroco ejercicio de Photoshop. Para connotar la calidad del disco los diseñadores y disqueras piratas asocian sus producciones a iconos populares, que van desde series reconocidas como Los Simpsons a actores de *blockbusters* de Hollywood, pasando por personajes mediáticos mexicanos.

Vicente Razo, compila didácticamente en forma de abecedario, esta forma de apropiación y empoderamiento pirata, que permite transferir las potencias de estos héroes populares a las disqueras pirata en una sencilla operación de corta y pega, como se si trataran de auténticos prescriptores de marca.



el
ullera

Bb
Bart Simpson

Bb
Marlon Brando

Cc
Cuauhtémoc

Ff
El Fantasma

Ff
El Fantasma

Jj
Jessica Alba

Ll
La Mole

Mm
Mario Bros

Nn
Neve Campbell

Ss
erman

Tt
Tin Tan

Vv
Vida Guerra

Vv
Vida Guerra

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en la distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, rypiada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución

La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpen proletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia. La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa.

Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales. Testimonian la violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual. Las imágenes pobres son arrastradas a lo largo y ancho del planeta como mercancías o efigies de mercancías, como don o recompensa.

Hito Steyerl

La imagen pobre

Si se entiende el enfoque como una posición de clase, como una posición de comodidad y privilegio, entonces el estar fuera de foco rebaja tu valor como imagen. Pero la jerarquía contemporánea de las imágenes, sin embargo, no se basa solo en la nitidez, sino también y principalmente en la resolución.

En la sociedad de clases de imágenes, el cine ha adoptado la función de flag ship store [tiendas insignia]. En ellas se comercializan productos de lujo en un entorno exclusivo. Derivados más asequibles las mismas imágenes circulan en DVDS, se emiten por televisión o se difunden online como imágenes pobres.

Obviamente, una imagen de alta resolución tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre. Es más rica, por así decir.

Brian Larkin

Degraded Images, Distorted Sounds:
Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy

La piratería impone condiciones particulares a la grabación, transmisión y recuperación de datos. La copia constante erosiona el almacenaje de datos, degradando la imagen y el sonido, saturando la señal contenida en ellos. Los videos piratas están marcados por imágenes borrosas y sonidos distorsionados, creando una pantalla material que filtra la relación de las audiencias con las tecnologías de los media y sus sentidos de espacio, velocidad, espacio y contemporaneidad. De esta manera, la piratería crea una estética, un paquete de cualidades formales, que generan una experiencia sensorial particular de los media marcada por una transmisión pobre, interferencia y ruido.

La infraestructura de reproducción creada por la piratería genera efectos materiales y sensoriales tanto en los media como en sus consumidores. Grabadoras baratas, viejos televisores, videos borrosos que son la copia de la copia de la copia —estas son las distorsiones materiales endémicas a la reproducción de objetos de media en situaciones de pobreza e ilegalidad—, moldean los modos que estos media toman como valor cultural y actúan en individuos y grupos. La dialéctica entre la descompostura y compostura tecnológica impone su propia experiencia cultural de la modernidad, un aceleramiento y estasis alternativo y un mundo en el cual la distancia entre el espacio y el tiempo son continuamente aniquilados y reforzados.

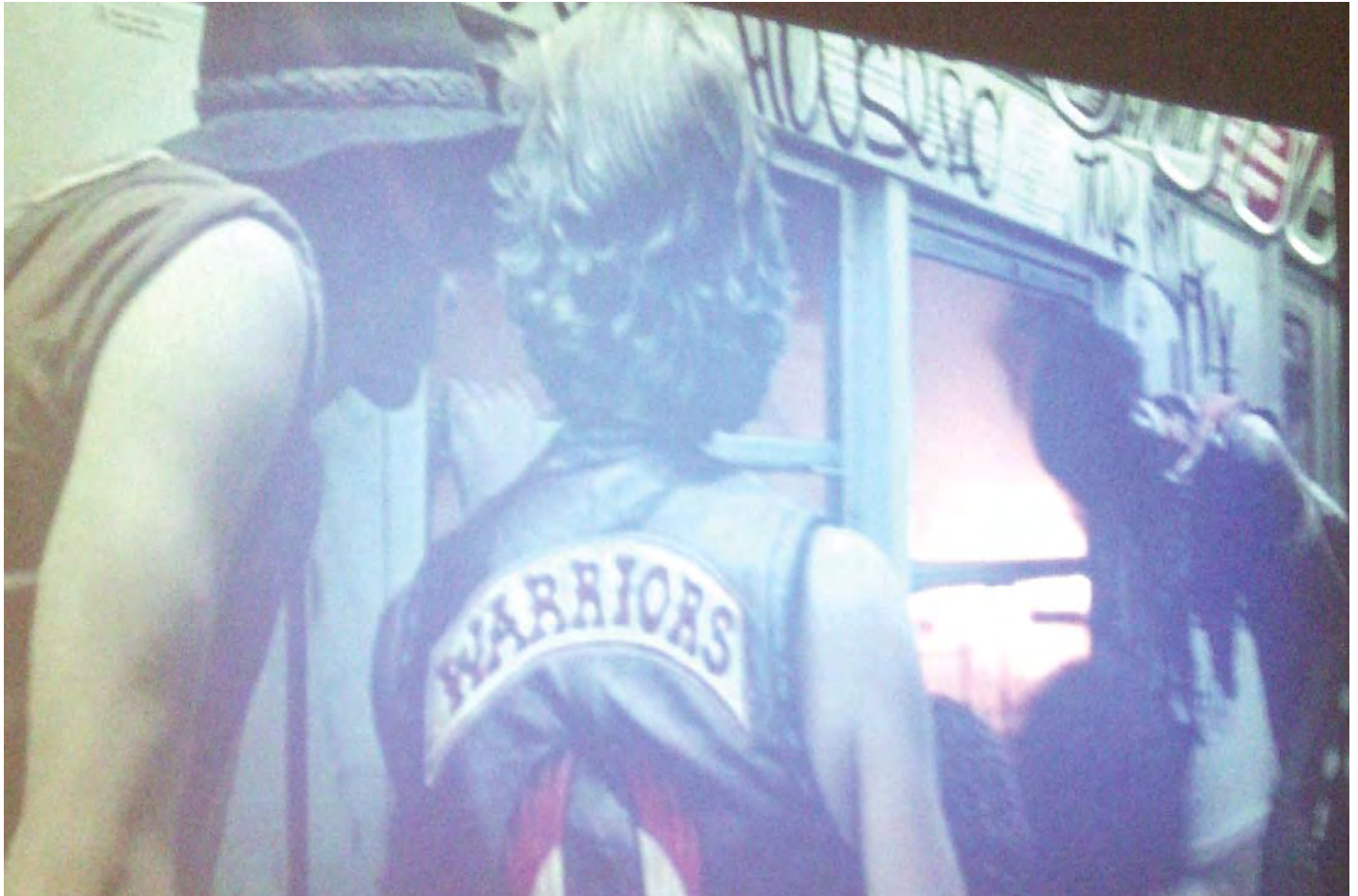
El ciclo de descompostura, reparación y de nuevo descompostura es la condición de existencia de muchas tecnologías en Nigeria. Como consecuencia, el país emplea a un vasto ejercito de personas que se especializan en reparar y re-condicionar viejos y rotos bienes tecnológicos, ya que la necesidad de reparación es frecuente y el costo de trabajo barato. Pero, la pobre infraestructura material de Nigeria asegura que la velocidad de la vida aumente, y así lo hace también la separación entre la aceleración real y la potencial, entre lo que pueden hacer las tecnologías y lo que hacen. Por ello, aunque la vida se acelere, la experiencia de la marginalización tecnológica se intensifica y la separación entre la velocidad a la que la sociedad se mueve y la velocidad a la que se podría mover se convierte en un lugar de considerable tensión política.

Las imágenes piratas tienen una cualidad alucinógena. Los detalles son destruidos mientras la representación realista se desvanece en pulsaciones, en pura luz. Los rasgos faciales se suavizan, los colores se disuelven en tonos básicos y los cuerpos se disuelven los unos en los otros. La reproducción toma su cuota, degrada la imagen al inyectar suciedad y estallidos de sonido borroso, rompiendo el diálogo fangoso, muchas veces en inaudible sonido.

Las operaciones de la piratería crean efectos materiales en el guardado y la recuperación de información, así como efectos en las nociones de espacio, tiempo, cultura y el cuerpo. En Nigeria, la infraestructura de los media, especialmente la media pirata, está muchas veces marcada por el deterioro y el ruido.

JOTA IZQUIERDO PIRATECA

Video instalación de 2 canales realizada con películas pirata



El proyecto surge a partir del archivo audiovisual realizado por el artista durante la investigación del proyecto. El recorrido por los tianguis de la ciudad en busca de material pirata relacionado con las distintas culturas musicales que conforman la exposición dio lugar a una compilación de gran extensión, que abarca desde las películas de rumberas de los años 40 emitidas por televisión, a la última tocada realizada por un sonidero en Tepito, pasando por conciertos de figuras internacionales del rock.

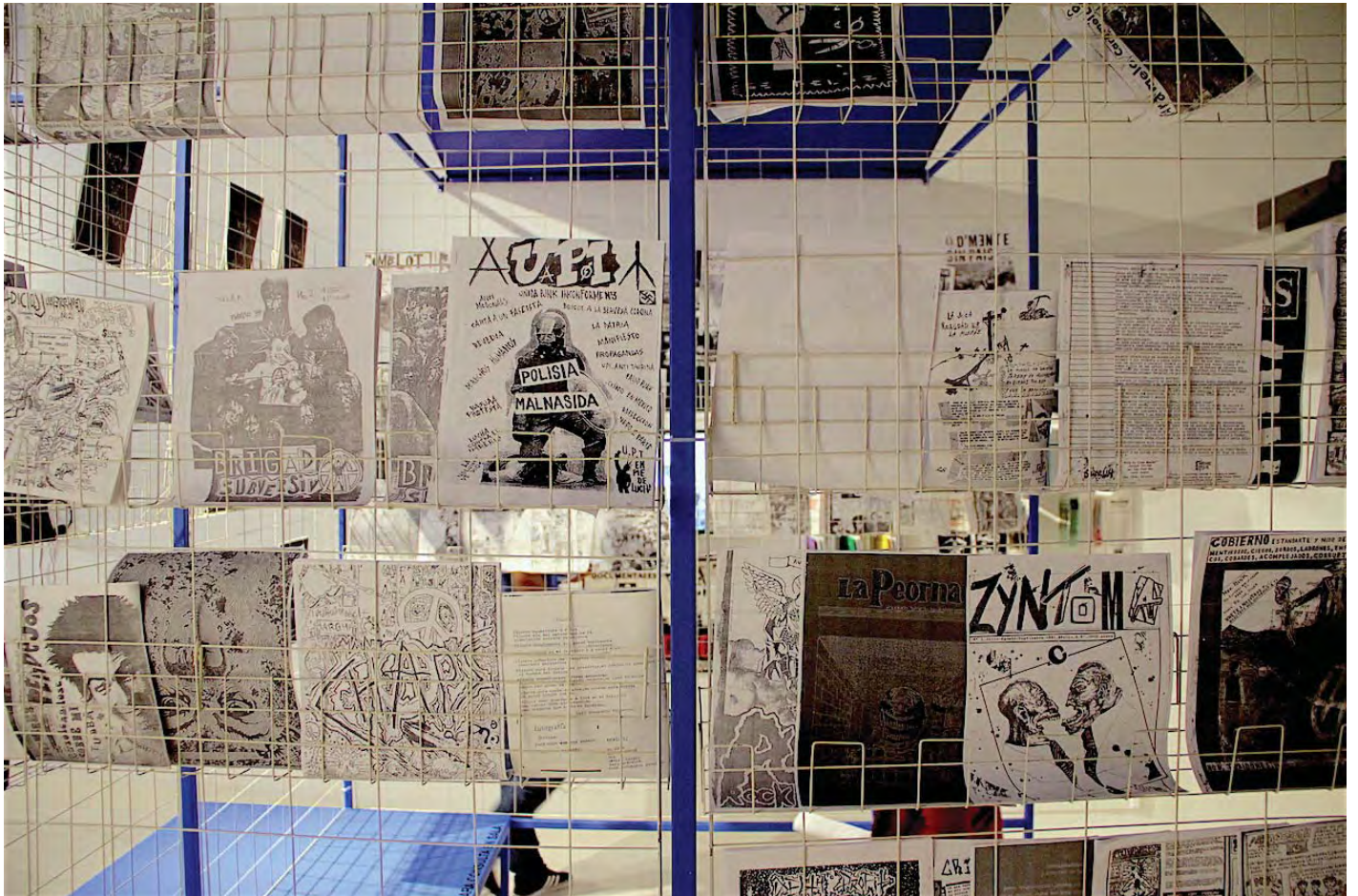
Los tianguis de la ciudad funcionan como un archivo en constante reproducción, copiando y vendiendo cualquier contenido visual del pasado y presente, que aumenta día a día con nuevas producciones, realizadas de forma profesional o amateur. Infinitud de productores pirata se especializan en la obtención y reproducción: Discos Benjy graba cada fin de semana las tocaditas sonideras que se realizan en la ciudad; Desobediencia Distribuciones copia y vende las tocaditas punk que recibe de colectivos anarkopunks de todo el mundo; Mate Discos se especializa en conciertos de rock grabados por fans con varias cámaras y en perfecta coordinación.

La videoinstalación propone el visionado azaroso y multicanal de los distintos contenidos pirata, presentando un recorrido no jerárquico por la historia audiovisual de la ciudad y el país.



ENRIQUE ARRIAGA FANZINOLOGÍA MEXICANA

Compilación de fanzines y mural impreso



Como en otros países la llegada del punk a México conllevó la aparición de las revistas realizadas de forma autogestionada por fans, los fanzines, convirtiéndose pronto en la forma más natural de comunicación. La forma de realizarlas, completamente a mano, con recortes dibujos, fotocopiadas y distribuidas a mano permitía continuar con la ideología punk del “hazlo tú mismo” además de dar a conocer contenidos que no eran distribuidos habitualmente en el país. La llegada de fanzines del extranjero vía correo postal abrió nuevas redes sociales y puso en contacto una escena global con los mismos intereses estéticos y políticos.

El artista utilizó el archivo de fanzines del Museo Universitario del Chopo para rastrear, con humor, las transformaciones tanto estilísticas como ideológicas de un movimiento, el punk, con ya 40 años de vida, evidenciando los procesos de réplica globales y sus mutaciones locales. Fanzines de tercera y cuarta generación, muestran tanto la energía de un movimiento por siempre amateur como las dificultades de un discurso político autónomo y alejado de los clichés de la subcultura.

AVANZA!

El espectáculo toxico #1

PARAISO DE LAS ENFERMEDADES PSIQUICAS
PUNK ROCK HARD CORE Y LA DIARREA DE
SUTOD MISTON



Este asqueroso panfleto es financiado y
apachado por el PDM.



PARTIDA DE MADRE A LA MEXICANA



GUERRA GUERRA ¡PODER!



SISTEMA DE AUDIO SOCIAL

Proponemos con este concepto, sistema de audio social, que la música sonidera no es sólo un género musical, sino un complejo intercambio de experiencias entre los productores (sonideros y grupos) y los consumidores (asistentes, bailadores, oyentes) a través de escucha activa que da lugar a toda un sistema de audio colectivo que se impulsa en múltiples espacios y plataformas, posibilitando formas de vida y negocio.

La democratización de la tecnología, la apropiación de la música de cumbia proveniente de Colombia, y su disfrute en la vecindad, dieron lugar a los llamados sonidos o sonideros: pequeños sistemas de difusión musical compuestos, en un principio, por tornamesas y unas bocinas cónicas (trompetas) construidos por la, ya mítica, fábrica mexicana "Industrias Radson". Gracias a la evolución tecnológica, y la competencia entre sonidos, acabaron conformándose como enormes disco móviles (con luces, pantallas, equipos de amplificación, bocinas) que necesitan transportarse con varios camiones.

Lo que empezó como una forma de organizar eventos musicales en las vecindades por falta de posibilidades económicas para contratar músicos en directo acabó convirtiéndose en un fenómeno transnacional, creando una comunidad global. El movimiento sonidero, como consecuencia de las

migraciones mexicanas a Canadá y EE.UU. principalmente, ha expandido las fronteras de México dando lugar a una vecindad virtual.²⁴

El movimiento sonidero, es decir, la comunidad de cientos de miles de personas que se genera a partir de los encuentros en las tocadas sonideras, empezaron en las vecindades para saltar al barrio (y luego al mundo). Prácticamente todos los sonidos reivindican su origen barrial en su nombre o en su publicidad: "Sonido Cóndor, el gigante de la Argentina", "Sonido la Conga, desde la Colombia Chiquita" (Colonia el Peñón de los baños). Los sonideros permiten a los seguidores del barrio generar una identidad diferenciadora con respecto a otros barrios y evocar un primer sentimiento de comunidad. Durante los años 70 y 80 se llegaron a realizar tocadas en las que simbólicamente se enfrentaban los sonidos más poderosos del momento, es decir, barrio contra barrio. Pero la verdadera "experiencia de la comunidad", como apunta Cathty Ragland en "Comunicando la imaginación colectiva: El mundo socio-espacial del sonidero mexicano", aparece en la particular forma de entender el evento musical de los sonideros en México. Ahí el baile y la música se entrelazan con los mensajes y saludos, la música nunca se escucha sola:



24 Ragland, Cathy. "Comunicando la imaginación colectiva: El mundo socio-espacial del sonidero mexicano." En *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona ediciones. México. 2012. P.78-85

Encima de la canción, cuando no están los pregrabados del sonido, el sonidero está hablando constantemente, animando al público, contando chistes, burlándose de políticos y enviando saludos o mensajes. Los saludos son incluso a veces más importantes que la música para los asistentes. Los sonidos suelen tener un quemador de discos compactos para que la gente, a la salida del baile, compre el disco del evento y así conserve el saludo que le envió el sonidero.²⁵

Desde la aparición de los equipos de regrabación de audio, casete o CD, los sonidos graban sus tocadás en directo, abandonando las cortapisas de la idea de derecho autoral y diseminando la música libremente. Esto propicia tanto una forma de comunidad como nuevos modelos de negocio, la re-producción entra en juego: el disco de la tocada es comprado por un Tepiteño que lo copia y lo vende en el tianguis. Éste a su vez puede ser comprado por un tianguista de provincia que lo copia y lo vende en el mercado sobre ruedas del domingo en su pueblo. O, puede ser comprado por un vagonero (vendedor ambulante del metro de México DF), que lo copia en un internet café o en la torre quemadora de su casa, y vuelve a venderlo, entrando en el flujo constante de música en de la ciudad.²⁶ Podemos agrupar este tipo de re-producción bajo la denominación de piratería, pues conlleva un reporte económico por parte de los agentes

implicados, pero nunca es vista de forma contraproducente desde los productores de música. Los grupos y sonideros entienden las condiciones económicas de sus seguidores y ven en la piratería la única forma de acceso a sus tocadás y grabaciones, participando, como ya hemos visto, de forma directa o indirecta, en la producción de estos CD y DVD.

Las redes sociales se han insertado en el movimiento sonidero como la forma más económica e inmediata de difusión. Tanto los productores de cumbia como los consumidores han hecho de internet y sus distintas redes sociales, principalmente Facebook y Youtube, una forma de acceder a los eventos y a las músicas que en estos se escuchan. Distintos grupos en Facebook sirven para que los fans suban las fotos de los eventos, estén al día de las tocadás y se generen contactos entre ellos. Por otro lado Youtube se convierte en el lugar dónde los fans pueden subir los videos musicales no oficiales de sus grupos. Hechos desde la admiración al grupo mezclan su música, obtenida en los CD de las tocadás, con imágenes encontradas en Google o con imágenes obtenidas de sus celulares. Decenas de versiones de estos hits conllevan tanto la difusión de los temas más populares del grupo como un lugar de encuentro y creatividad para sus seguidores.

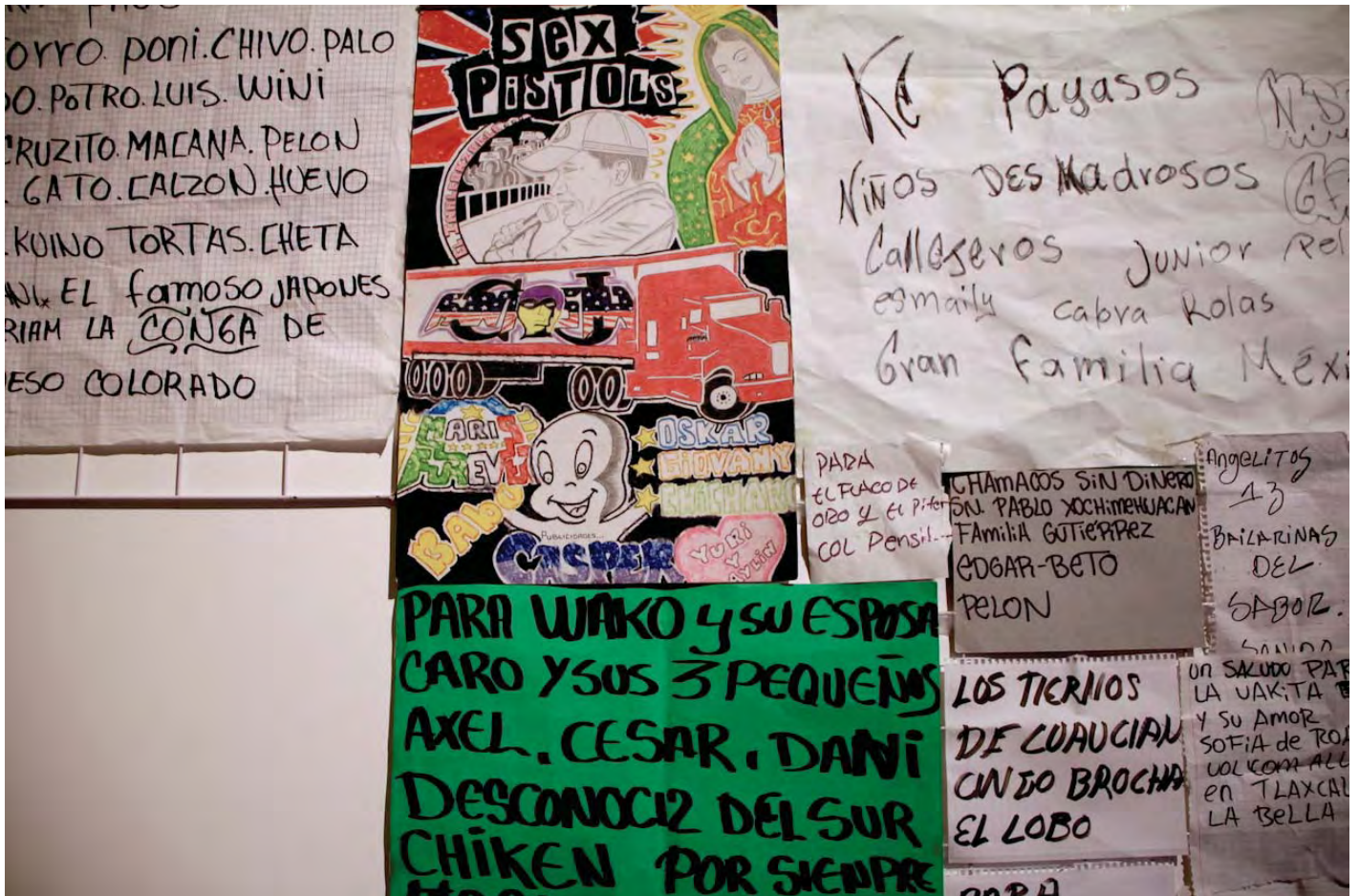


25 Blanco Arboleda, Diego. "Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos antes los embates de la modernidad" en *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona ediciones. México. 2012. P. 53-73
http://www.tumbonaediciones.com/descargas/SONIDEROS_EN_LAS_ACERAS-lo.pdf

26 Ver www.capitalismoamarillo.net, en el apartado "exposiciones" el proyecto Región 4, donde el artista recorre de forma documental algunos de los flujos musicales de la capital. Asimismo en el proyecto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad pirata* documenta la venta de CD y DVD en el metro con el apoyo de la mochilas-bocina, elemento de difusión y venta, genuinamente defeano.

JOTA IZQUIERDO SALUDOS

Compilación de saludos realizados por seguidores de sonideros



Las tocadas sonideras están conformadas por tres elementos principales, la música, el baile y los saludos de los fans. Mientras dure la tocada los propietarios de los sonidos leen los carteles que los seguidores presentan de forma amontonada y caótica delante de la cabina. Realizados cuidadosamente durante horas antes del baile o improvisados sobre cartones, papeles o cuadernos, los saludos, leídos en directo, permiten al seguidor entrar a formar parte del ritual del baile y por lo tanto, de la comunidad sonidera. Por un lado el sonidero es reconocido por sus incondicionales, al incluir el nombre del sonido o su logo en el diseño del saludo, y por el otro el seguidor se empodera a partir de que su nombre se escucha por el gigantesco sistema de sonido durante la tocada.

Durante un año el artista compiló cientos de saludos en diversas tocadas sonideras, una herramienta sencilla y poderosa para generar re-conocimiento dentro de la colectividad. Leídos y desechados al instante, al mostrarse en conjunto conforman un complejo mapeo colectivo, socioeconómico: “chamacos sin dinero”, geográfico “la perrada de Tocola” y afectivo “firmado gran familia mexicana”.

ASOCIACION MIKE
 EL GORRA
 MAQUILLAS
 BARRIO
 CALACAS
 VAYA PARA
 EL
 AMIGO
 TECOS
 CAMPESTRE
 GUADALUPE

CONDOR

SIGUIENDO LA
 MARCA DEL LIDER
 PEDRO PEREA TORRES
 MIS AMIGADOS
 CRISTO JUNIOR
 TRAVIESOS, ALMOLOYA
 CHICAS, SONIDERAS
 CUANALA
 MUJERES MAL SAN CLEY
 PERRO GA SEVERO
 BUENA FANTASMA
 NEW YORK ESTADAMENTE

CRECER Y CRECER
 NIÑOS MALOS
 SIEMPRE REPRESENTA
 REMOS PARA ESE NENE
 VATECHO ES UN FAMILIA
 MEXICANA SAN
 FRANCISCO BUENAVISTA

LA GENTE
 DE TIAPA CRZ
 EL FAMOSO
 GOMARO SO
 3 HIJOS
 YETZABEHT
 ANJELO
 JULIET

Fajasos
 Des Madrosos
 Familia Mexicana

ANGELES DE LA
 NOCHE LAURA, GRACIA
 ANITA, GRACHI
 YUTY PATY
 REYES DEL AMOR
 EL POLLO,
 STRIP SOMBIS

QUE PUEDE PONER IARON
 CUANDO VOIVERAS PARA
 IGÉN LA MIRA MAI
 DITOS PEO chompo
 TESORO VICO BAS
 PEYEJOS PIGIS
 CALIMVA HUGO
 100 LA CONGA

CIELO AZUL
 CIELO NUBLADO
 LA PERRADA DE
 TECOLA HA
 LLEGADO.
 CHIRI CHICANO
 Y EL BUKI.
 LA CONGA DE
 CORAZON.

CHICOS
 LOCOS
 ZANTHERO
 IXTLAHUACA

CON MUCHO AMOR
 PARA MI ENHOXA
 NATASHA
 MARIGUAS
 Y
 NELLY
 SIN SUANES
 CHIKAS RODELA
 LA CONGA ME D

DIABOLIC
 Y
 PILAR
 YAMAZAN
 CLAUDIA
 TANQUES

TRONOS
 LA VISTA
 Y SU AMOR
 SOFIA DE ROSAL
 VUL COMA ALLA
 EN TLAXCALITA
 LA TALLA

COMO LO DIJO TIMON Y
 PUNBA MALDITOS
 GUERREROS Y GRIFOS
 LOKOS ASTA

EL PROYECTO SONIDERO MAQUETAS SONIDEROS

Compilación de maquetas sonideras



En la peregrinación anual a la Virgen de Guadalupe los sonideros acostumbran a llevar a distintos elementos que representan al sonido y que son bendecidos al final del recorrido. Empezaron así a construirse, a pequeña escala, diversos elementos representativos del sonidero: camiones y bocinas, en un primer momento. Esta práctica derivó finalmente en la creación de complejas maquetas con todos los componentes de la tocada: bocinas funcionales, arquitectura de luces, grupos de baile y hasta conexiones de *miniplug* que permiten tocar música desde el celular. Conformados con juguetes, muñecos y figuras de distintas procedencias (desde soldaditos de plástico a personajes de Disney) retratan con humor y descaro la ceremonia del baile en el barrio.

Además de ser el receptáculo de las bendiciones para el sonido original que representan, las maquetas sonideras muestran la poderosa capacidad del movimiento sonidero para crear sus propios contenidos culturales, hasta llegar a la creación de sus propios juguetes. Como en las lonas sonideras, la apropiación iconográfica del mainstream cultural, la pobre calidad de los materiales, o el amateurismo en la construcción, es menos importante que la producción de una visibilidad y reconocimiento.



EL PROYECTO SONIDERO

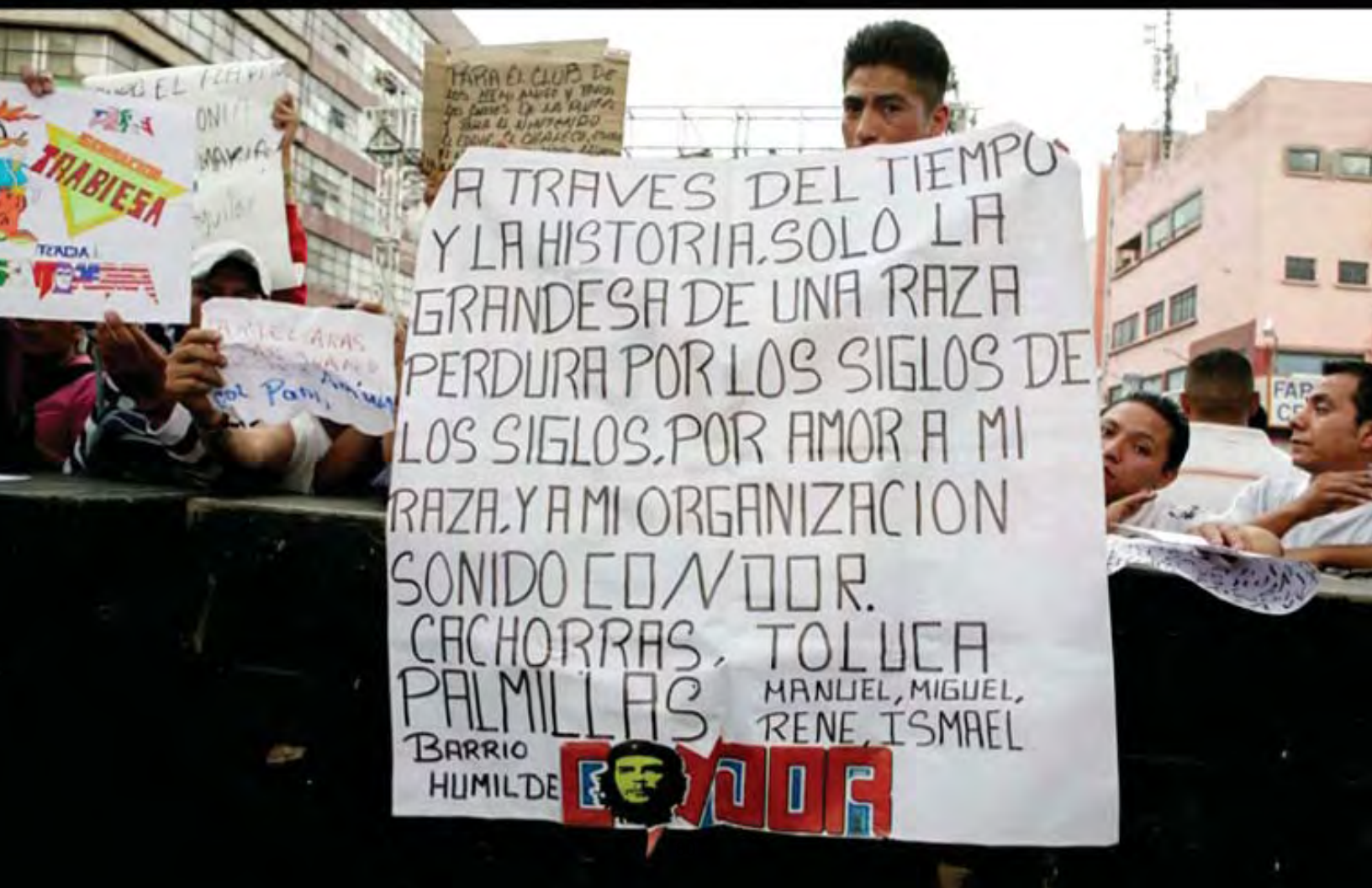
NOSOTROS TAMBIÉN VIVIMOS (UN POQUITO DE) LA HISTORIA

Video proyección de fotografías



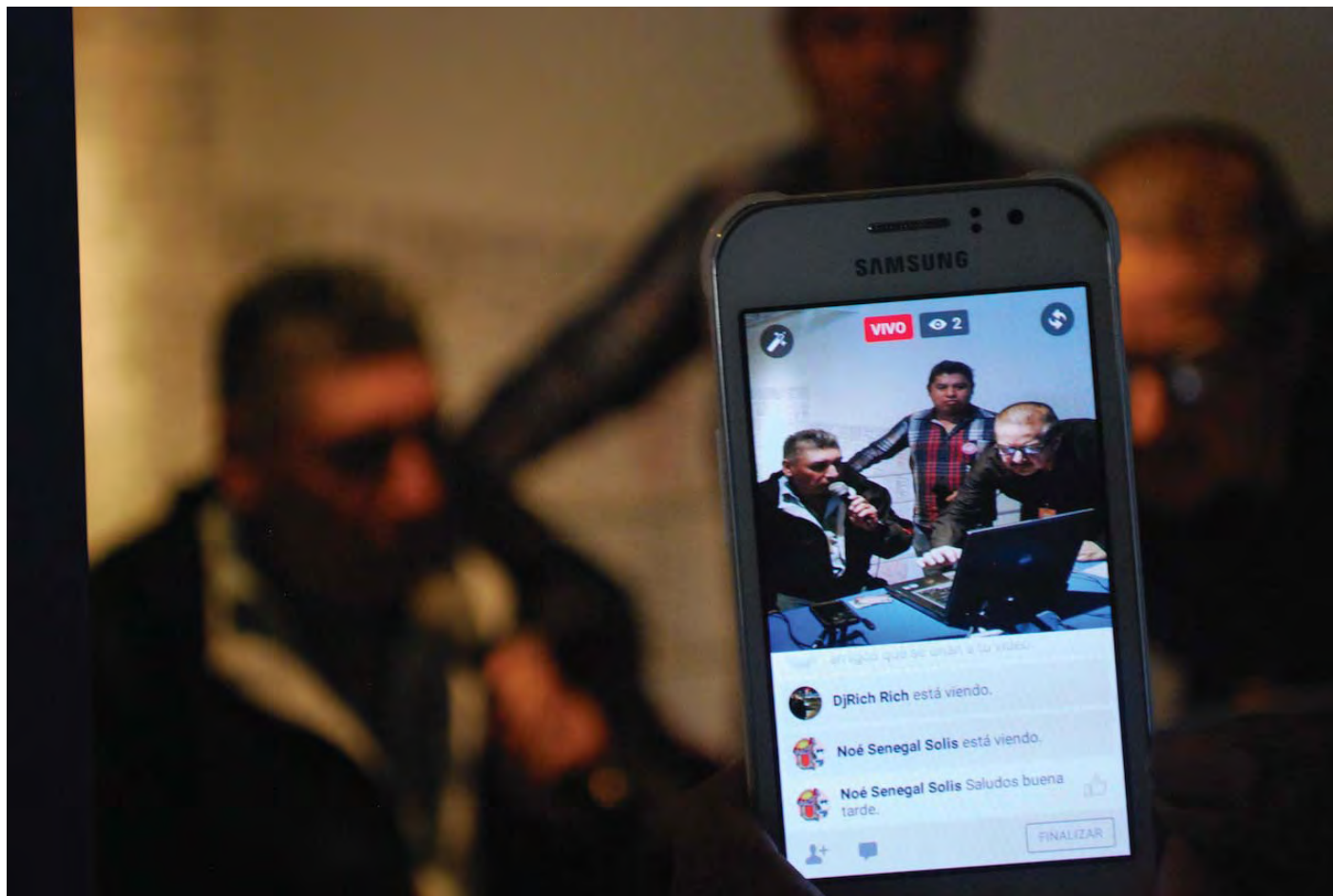
El colectivo El Proyecto sonidero investiga mediante distintos formatos (video documental, registro fotográfico o ensayo escrito) los distintos procesos que se dan dentro del denominado “movimiento sonidero” a la hora de producir y consumir la cumbia sonidera. Un proceso que no se agota en la pura creación de música, sino que continúa en su difusión en directo y en su transformación y activación por parte de sus seguidores.

Aunque la música “tropical” se ha difundido con los “sonidos” desde los años 60 en México es, a partir de los años 90, que se consolida a partir de los bailes sonideros, un intrincado sistema de audio colectivo –conformado entre otros por seguidores, publicistas, grupos de baile, organizaciones productoras, páginas web, disqueras pirata o redes sociales– que produce un nuevo tipo de cultura, enormemente creativa, capaz de generar firmes vínculos identitarios, así como una robusta economía informal. Cultura, por otro lado, fuertemente denostada por las autoridades y clases medias, por sus formas autogestivas y sus orígenes populares y barriales, hasta el punto de prohibirse recientemente su máxima expresión, la organización de bailes en las calles de la Ciudad de México.



AUDIMIX RADIO SONIDERA

Tranmisión online de radio sonidera



El movimiento sonidero siempre ha aprovechado los avances tecnológicos para su crecimiento y difusión. Posibilitando tanto negocios lucrativos e innovadores, como una manera de ahondar en los lazos afectivos y de intercambio de conocimiento entre sus participantes. El copiado de casetes en un principio y el “quemado” de CD posterior permitió a los seguidores poseer la grabación del baile al que acudía, como forma de recuerdo y memoria, pero también, como posibilidad de negocio al volver a copiar y distribuir en puestos y tianguis.

La creación de internet y las herramientas de transmisión en vivo posibilitaron el surgimiento en el año 2000 de diversas páginas web, como Sonideros Tv o Audimix, que transmitían los eventos sonideros en directo, permitiendo a los migrantes mexicanos en EE.UU. y Canadá acceder en tiempo real a las tocadás que se realizaban en sus poblaciones de origen. Al mismo tiempo Youtube permitió subir estos bailes online por parte de los seguidores y la reciente aplicación de videostreaming en Facebook convirtió a cualquier fan con un celular en un transmisor en potencia.

Durante la exposición Audimix armó una cabina de radio sonidera para internet, desde la que se transmitieron más de 80 tocadás y entrevistas a diversos integrantes del movimiento.



La Comandante
Gaby

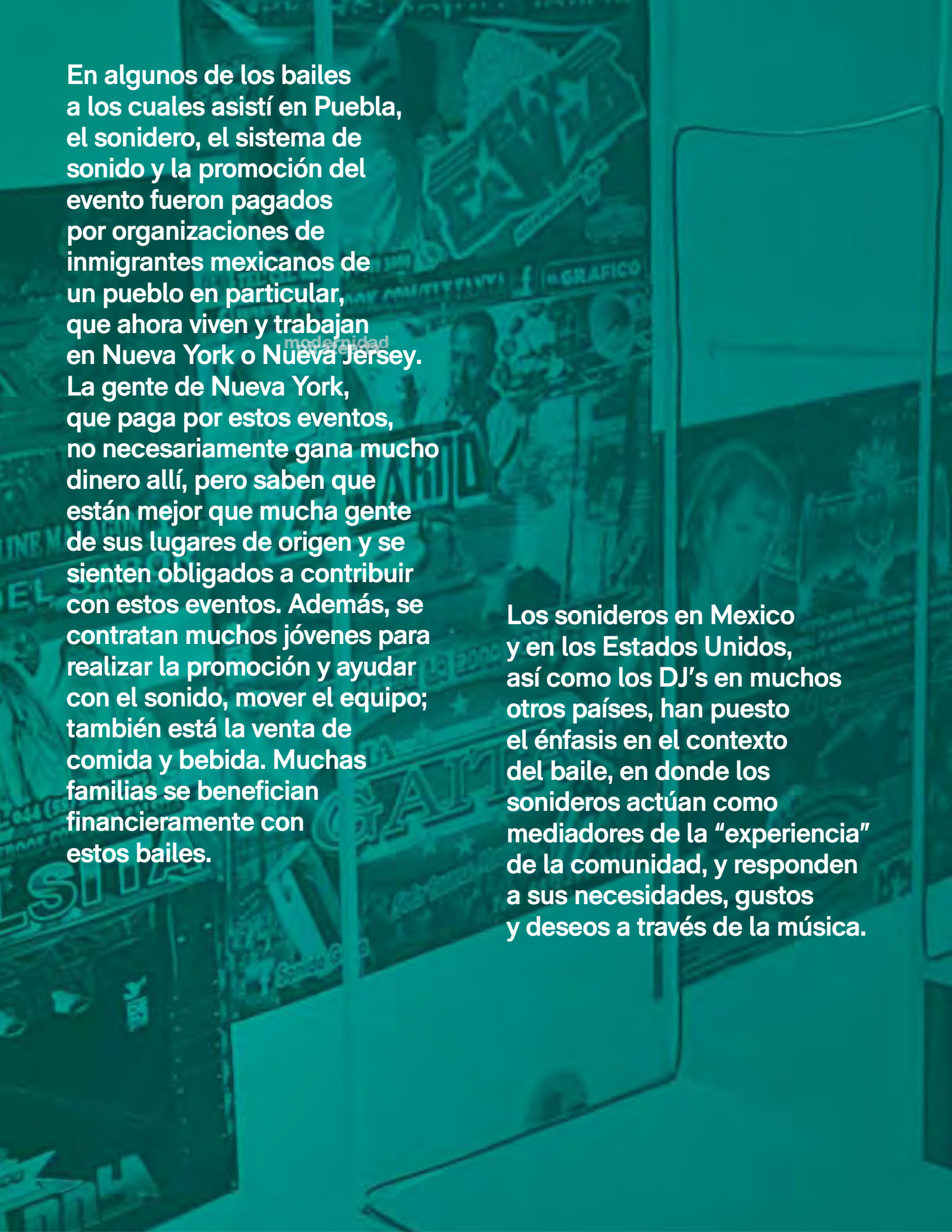
RADIO



Cathy Ragland

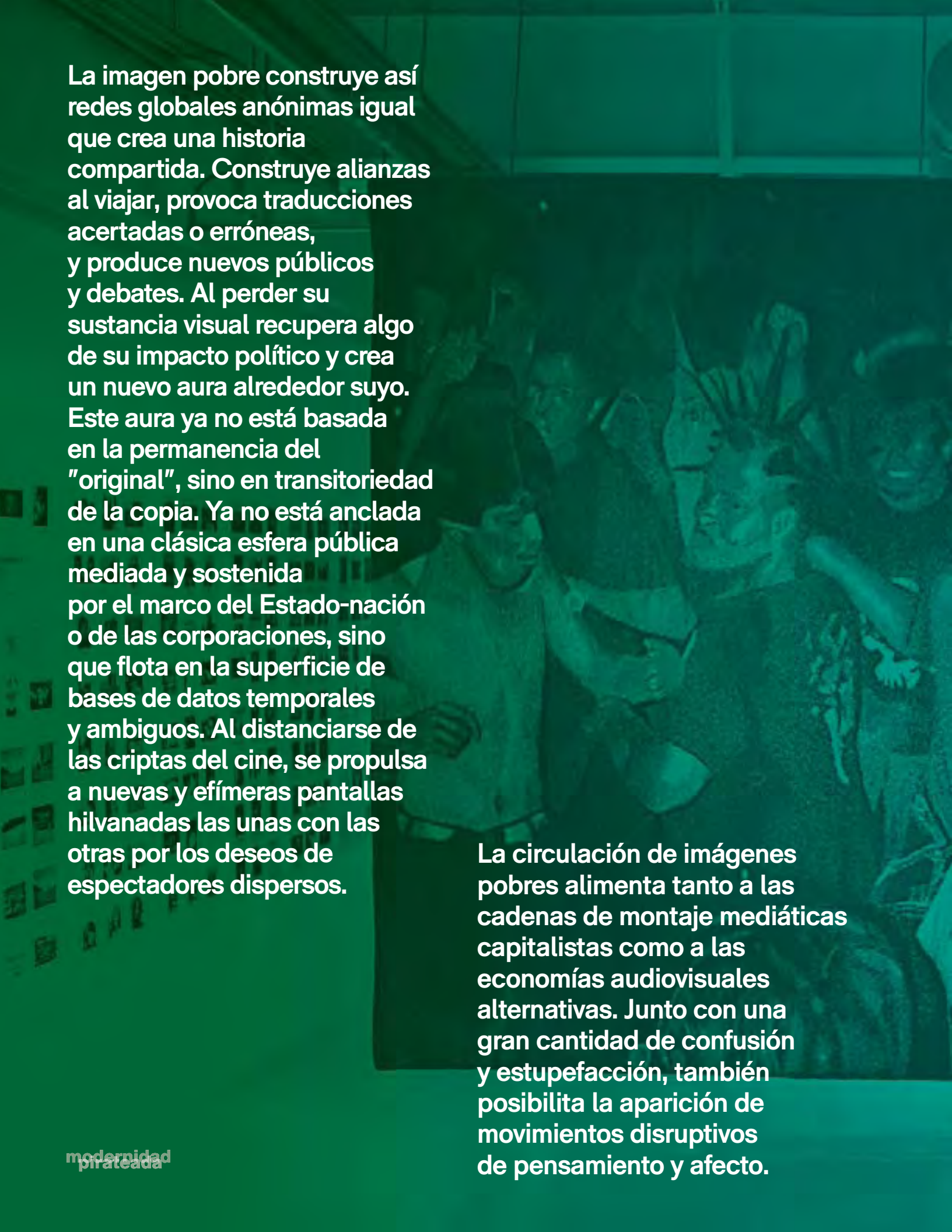
Comunicando la imaginación colectiva:
El mundo socio-espacial del sonidero
mexicano

Así como los saludos y dedicatorias se mandan desde Estados Unidos a México y viceversa, los DVDs de los bailes de Puebla se envían a miembros de organizaciones y familias, que los pueden compartir en el espacio “público del baile modo borran la noción de autoexpresión a puerta cerrada. En cierto sentido, el “vecindario virtual” se crea y expande a lo largo de la frontera a través de la experiencia de los bailes en ambas comunidades, permitiendo a la comunidad permanecer conectada y al corriente. Mi argumento es que los bailes sonideros a ambos lados de la frontera acomodan, dramatizan y median las experiencias de una vida que oscila entre e incorpora a ambos países —México y Estados Unidos—, en lo local como en lo global. Ellos retratan y crean efectivamente una modernidad animada por interpretaciones tanto reales como imaginarias de la historia, la cultura y las experiencias compartidas de viajes, desplazamientos y reinención de sus vidas como mexicanos y estadounidenses.



En algunos de los bailes a los cuales asistí en Puebla, el sonidero, el sistema de sonido y la promoción del evento fueron pagados por organizaciones de inmigrantes mexicanos de un pueblo en particular, que ahora viven y trabajan en Nueva York o Nueva Jersey. La gente de Nueva York, que paga por estos eventos, no necesariamente gana mucho dinero allí, pero saben que están mejor que mucha gente de sus lugares de origen y se sienten obligados a contribuir con estos eventos. Además, se contratan muchos jóvenes para realizar la promoción y ayudar con el sonido, mover el equipo; también está la venta de comida y bebida. Muchas familias se benefician financieramente con estos bailes.

Los sonideros en Mexico y en los Estados Unidos, así como los DJ's en muchos otros países, han puesto el énfasis en el contexto del baile, en donde los sonideros actúan como mediadores de la "experiencia" de la comunidad, y responden a sus necesidades, gustos y deseos a través de la música.



La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida. Construye alianzas al viajar, provoca traducciones acertadas o erróneas, y produce nuevos públicos y debates. Al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y crea un nuevo aura alrededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del "original", sino en transitoriedad de la copia. Ya no está anclada en una clásica esfera pública mediada y sostenida por el marco del Estado-nación o de las corporaciones, sino que flota en la superficie de bases de datos temporales y ambiguos. Al distanciarse de las criptas del cine, se propulsa a nuevas y efímeras pantallas hilvanadas las unas con las otras por los deseos de espectadores dispersos.

La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto.

Hito Steyerl

La imagen pobre

La circulación de imágenes pobres crea así "relaciones visuales", como las llamó una vez Dziga Vertov. Esta relación, de acuerdo con Vertov, conectaría supuestamente entre sí a los trabajadores del mundo. Imaginó un tipo de lenguaje comunista, visual, adánico, que pudiera no solo informar o entretener, sino también organizar a sus espectadores y espectadoras

Crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales. En la era de los archivos compartidos, incluso el material descartado circula de nuevo y vuelve a conectar públicos mundialmente dispersos.

CARLOS SOMONTE

CHOPO 1985

Impresión fotográfica



Somonte regresa en los años 80 de Londres tras formarse como fotógrafo y continúa en México el retrato de la subcultura punk iniciado en Inglaterra. Documentar el movimiento le permite entrar en contacto tanto con los chavos y pandillas de barrio como con los jóvenes “clasemedieros” que conformarían la posterior escena del rock en tu idioma.

El Tianguis Cultural del Chopo es el lugar de encuentro, convivencia y formación de las distintas culturas musicales que emergen en la ciudad. Promovido como lugar de trueque entre coleccionistas de vinilo pronto se convierte en un mercado en el que encontrar, de forma pirata, tanto los grupos extranjeros que no podían tocar en México –tras la prohibición gubernamental de tocar rock después del festival de Avándaro– como los primeros grupos de punk y rock, que utilizaron la grabación en casete como la forma inmediata de dar a conocer su música. Durante dos décadas el tianguis sabatino, con sus puestos de venta, exposiciones y tocadas en directo ejerce, de forma informal, como archivo vivo de la contracultura en México.

La fotografía de Somonte muestra el momento germinal del tianguis, donde jóvenes y vinilos se encuentran en la calle, el lugar propicio donde practicar el rock en la megaurbe.



JOTA IZQUIERDO en colaboración con VÍCTOR CHOMSKY DESOBEDIENCIA DISTRIBUCIONES

Video monocanal y material de archivo



El movimiento punk y sus radicalizaciones, como el anarcopunk, hicieron de la autogestión su ideario político, la producción y distribución de contenidos relacionados con la ideología de la corriente se hacen a través de la re-producción de fanzines, casetes, posters o pegatinas compartidos por correo entre adeptos en todo el mundo, permitiendo el acceso en México a corrientes de pensamiento internacionales. Se genera así un archivo global en constante movimiento que, a través de distribuidoras independientes, emerge en los tianguis de la Ciudad de México. Productos actuales, como grabaciones de tocadiscos o playeras de grupos, se mezclan con contenidos realizados en décadas anteriores, permitiendo mirar al pasado como forma de renovar la energía ideológica del movimiento.

La video instalación propone un recorrido por los distintos sellos "pirata" creados por Víctor Chomsky, "Punk-derground" y "Desobediencia distribuciones". Alejado del Tianguis del Chopo por diferencias ideológicas Víctor asentó sus marcas, paradójicamente, en el Tianguis de Tepito, un mercado que se guía más por procesos hiper-capitalistas de competencia que por la distribución de contenidos contraculturales.



DISTRIBUCIONES DESUBEDIENCIA
 Calle Arriaga APOD. 13-274/CP-83501/MEX. DF.

FRONT / FRONTE
 BACK / PIRALDA
 FRONT/BACK

Se permite la reproducción de este material en cualquier forma siempre que se cite la fuente original. No se permite la venta o el uso comercial de este material.



coplado PUNK **FLOR**

**EXISTIMOS
 RESISTIMOS**



JUAN PABLO MACÍAS METAL-PUEBLA DE ZARAGOZA

Video monocal y pintura rotulada



El *Metal*, en concreto sus géneros más oscuros como el *Death*, *Trash* o *Black*, han sido algunas de las últimas subculturas musicales en representar una provocación al sistema, más estética que ideológica, después de la catarsis del movimiento punk. Su propagación en México sirvió para congregar las energías de rebeldía que juvenil que el punk ya no podía representar, pero sin su ideario político, con una sincera preocupación por el virtuosismo musical y con una carga formal incluso más molesta, por sus referencias satánicas. Son, de nuevo, los jóvenes de las clases más populares, habitantes de las periferias de las grandes ciudades, los que adoptan esta subcultura, con el posterior prejuicio y estigmatización de élites sociales y políticos gobernantes.

La obra documenta la realización de un concierto de bandas de metal de Puebla, como forma de puesta en práctica de las formas autogestivas, clandestinas, caseras e informales de los años setenta y ochenta. Proponiendo así, una actualización de los viejos ciclos de producción y sus intensidades, como posible caja de herramientas para el presente y el futuro.

DOMINGO 16 DE NOV. 2008

CONCIERTO HISTÓRICO
EN EL BARRIO DE XONACA



PARA EL LIBRO: "METAL - PUEBLA DE ZARAGOZA 1980-2008"

Domineers

BLIGHT

BLIND

Wasteland

ICANTROPO

Naglefaroth

polimorfia

POLYMORPHIA

Sanguosa

Sericeum

silence between us

IMMORAL BEHAVIOR

HORA: 12 PM (MEDIO DÍA)
UBIC: CALLEJONES DEL BARRIO DE XONACA EN LA 30 NORTE ENTRE LA 21 Y 26 OTE.
ENTRADA LIBRE (AUDIO PROFESIONAL)

gerardo@gerardo.com www.poca.com/gerardo/design

LAUREANA TOLEDO AUTORRETRATO 1, 1983-2012

Archivo fotográfico, fotografías e impresiones digitales



El rock mexicano alcanza su madurez artística, y comercial, con el advenimiento de diversas bandas como Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacvba que las discográficas aprovechan para vender bajo el paraguas de rock en tu idioma. Bandas con claras influencias del rock argentino, español y anglosajón que miran hacia la cultura popular mexicana (Tin-Tan) para dotarlas de la supuesta falta de identidad nacional al que se había acusado al rock desde sus inicios en México. Aunque bandas primitivas del movimiento como Botellita de Jerez aprovechan para desmontar el rock y sus poses y actitudes, las bandas posteriores, aún asumiendo los postulados populares iniciados por Botellita, asumen con agrado la vida y ademanes de la “rockstar”.

Toledo es testigo de todo este proceso y, como fan primero y como artista después, documenta fotográficamente bandas, tocadas y espacios del movimiento, formando parte del mismo. Lo que conlleva una consciencia del seguidor, que lleva a la artista a presentar un trabajo, de enorme fetichismo en distintas formas de reproducción: libro, poster, archivo cancelado o foto envuelta haciendo que el observador de la obra tenga que cuestionar su condición, tanto de espectador como de fan.

QUIQUE

1994

**CHACHA, PACO
Y FERNANDO**

1994

IÑAKI



...RA Y EL ABULÓN

1994



QUIQUE Y EL CHIPOTLE

1994



ISAAC



...AKI Y WOLFIE

1994



PATO Y MIRIAM

1994



QUIQUE

ISRAEL MARTÍNEZ PUNKS CONTRA EL SISTEMA, HUNDIDOS!

Gobelino



La obra es la reproducción a gran escala y en tapiz de gobelino del *slam* mientras tocaba la banda tapatía Sedición en lo que fue uno de los primeros conciertos punk en Guadalajara, a inicio de 1989, en el cual también participó el grupo capitalino Atoxxxico, de ahí que algunos de sus miembros aparezcan en ésta. La fotografía, probablemente banal para la mayoría de personas, sintetiza la ira y la energía (como decía Johnny Rotten en su canción "Rise") de una generación que plantó cara a los problemas sociales y políticos de su tiempo, mediante la música y sus rituales de audio asociados, como pocos lo hicieron tras la secuencia histórica represiva en el país desde octubre de 1968.

El punk fue un movimiento crítico, rebelde y propositivo, con una estética que provocaba shock en la población mexicana. Esta imagen "soez" fue extraída del archivo de Samuel Alba (baterista de Sedición) para ritualizarla en un soporte preciosista como lo es el gobelino; su producción durante varios meses estuvo a cargo del joven tejedor Solin, quien ha participado en agrupaciones punk y ha dado vida a este movimiento en el municipio de Tlaquepaque. Este tapiz es parte de un proyecto en el que se rastrea el presente de quienes construyeron la escena punk en Jalisco hasta mediados de los noventa.



DIÁSPORA SONORA

Lo que empezó como una forma de organizar eventos musicales en las vecindades por falta de posibilidades económicas para contratar músicos en directo acabó convirtiéndose en un fenómeno transnacional, creando una comunidad global. El movimiento sonidero, como consecuencia de las migraciones mexicanas a Canadá y EE.UU. principalmente, ha expandido las fronteras de México dando lugar a una vecindad virtual.

Aunque la música “tropical” se ha difundido con los sonideros desde los años 60 en México nos queremos centrar en la llamada cumbia sonidera²⁷, que se consolida como tal a partir de los años 90, dando lugar a un modelo de interacción con la música de cumbia que genera un nuevo tipo de cultura, identidad, economía y creatividad que popularmente se viene denominando “movimiento sonidero”. La cumbia sonidera, una acepción más popular que académica, es aquella cumbia mexicanizada (sustituyendo las tamboras por conga o timbal, añadiendo metales y guitarra eléctrica y dotando de una presencia fundamental al güiro) tocada por los sonideros, dotándola de personalidad propia a partir de las transformaciones, en directo desde la consola de mandos, que hacen los disc-jockeys a la hora de tocarla, aplicando efectos de *delay* (eco)

mientras hablan y bajándole el pitch, la velocidad de reproducción.

Es importante recalcar la función del pincha discos o presentador, normalmente el propietario del sonidero, para entender que no se trata solamente de una transformación musical, sino de un evento social y comunitario. La personalidad del sonidero queda plasmada tanto en la elección musical como en la plática del Dj, que se superpone a la música que se baila. Chistes, felicitaciones, bromas o comentarios sociales se mezclan con la música y el baile, propiciando una relación afectiva entre la música, los asistentes y bailarines y el sonidero. Esta “experiencia de comunidad”²⁸ alcanza su apogeo con la aparición de los saludos escritos. Papeles de todas las clases, cartulinas, sábanas o lonas sirven para que los asistentes escriban los saludos que el Dj leerá en directo para que sean oídos por todo el baile. Se reafirma así la comunidad entre sonidero y asistentes que se expandirá con el uso de la tecnología y sus posibilidades de reproducción.

Los saludos localizados en el baile son registrados, primero en casetes y luego en CD, por los sonideros, que los ponen a la venta durante el baile. Posteriormente son comprados por los usuarios, que los suben a las redes sociales, o por piratas, que los



²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia_sonidera

²⁸ Ragland, Cathy. Op. Cit.87

copiarán y venderán de nuevo, la comunidad sonidera se expande a través de la tecnología. Con la aparición de las radios sonideras online en el año 2000 esta experiencia de comunidad se globaliza, expandiendo la cultura sonidera y acercando de forma virtual a los cientos de miles de migrantes mexicanos a sus tierras de partida.²⁹

Un proceso que es exclusivamente local se expande globalmente con la migración mexicana que, mayoritariamente trabajadora e indocumentada a EE.UU conlleva, según el historiador David G. Gutiérrez, “la expansión de las infraestructuras étnicas de trabajo, comunicación, entretenimiento y prácticas culturales locales en los Estados Unidos”.³⁰ Efectivamente numerosas comunidades de los estados de Puebla migraron a Nueva York y Nueva Jersey, dando lugar, al “topónimo” inventado Puebla York.³¹ Las tocaditas de sonidos poblanos en México y EE.UU ponen en comunicación de forma virtual ambas comunidades. Los saludos y dedicatorias se mandan a EE.UU y viceversa así como los DVD de los bailes, que los pueden compartir, de nuevo, en sus tocaditas locales. Como señala Ragland “los saludos a amigos y familiares se pueden escuchar como imágenes visuales de iconos culturales de ambos países, entre logotipos e

imágenes de sonideros locales y sus vecindarios de origen”.³² Este “vecindario virtual” se expande globalmente con la llegada de las radios sonideras online. Históricamente las radios comerciales no han difundido la llamada “música tropical”, por lo que el movimiento sonidero vuelve a utilizar la tecnología para su propia difusión y expansión.³³ Los bailes permiten a la comunidad permanecer conectada y al corriente:

Los bailes sonideros a ambos lados de la frontera acomodan, dramatizan y median las experiencias de una vida que oscila entre e incorpora a ambos países –México y Estados Unidos–, en lo local como en lo global. Ellos retratan y crean una modernidad animada por interpretaciones tanto reales como imaginarias de la historia, la cultura y las experiencias compartidas de viajes y desplazamientos.³⁴

Esta diáspora sonora, tanto de músicas como de personas, permite la apropiación de músicas foráneas, que se reinterpretan hasta el punto de convertirlas en ritmos locales –como la cumbia rebajada de Monterrey–³⁵, dando lugar a nuevos negocios –los sonidos y los recopilatorios sonideros– que expanden las identidades y comunidades.



29 Ragland, Cathy. Op. Cit. P.83

30 Blanco Arboleda, Diego. "Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos antes los embates de la modernidad" en *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*. Tumbona ediciones. México. 2012. P. 53-73

31 Ver la cápsula documental de Capitalismo amarillo *Un poblano en Nueva York*. 6 min. 2012. <http://youtu.be/jHn9jkJENvo>, donde se documenta el proceso de transformación -realizada por los sonidos de Puebla- de una anónima y melancólica cumbia instrumental, en el himno de los migrantes poblanos <http://youtu.be/nLbhdg6thcM>.

32 Ragland, Cathy. Op. Cit. P.87

33 Ver la cápsula documental de Capitalismo amarillo *Audimix*. 9 min. 2012. Donde se muestra el proceso de difusión global de la música sonidera por parte de Jordi "Audimix", aficionado residente en España que crea una de las primeras radios sonideras online. De forma informal, pasó de ser un mero colaborador del movimiento sonidero a crear un negocio mediante el pago de las transmisiones online. Migrantes de todas partes del mundo se conectan para "participar" del movimiento, llegándose incluso a pagar las transmisiones desde EE.UU por parte de trabajadores indocumentados que no pueden regresar y así se "conectan" con la familia y amigos. <http://youtu.be/0zuex54Bpk4>

34 Ragland, Cathy. Op. Cit. P.89

35 Blanco Arboleda, Darío. Op. Cit. P.64. "Sobre los ochenta, bajo la influencia de la música caribeña colombiana, aparece en Monterrey un poderoso movimiento juvenil similar al rockero o punkero de la ciudad de México, pero cumbiero. Se autodenominan colombias"

MIRJAM WIRZ SONIDERO CITY

Instalación de fotografía en impresión risográfica



La fotógrafa suiza documenta con su trabajo las conformaciones actuales de las distintas diásporas musicales entre África y América iniciadas con la colonia. Colombia, México o Chile han sido algunas de las escalas en el registro de las distintas adaptaciones latinoamericanas de la cumbia: rebajada en Monterrey, villera en Buenos Aires o chicha en Perú. La cumbia, a través de sus nuevas adaptaciones locales, dejó de ser un ritmo folclórico colombiano para convertirse en la segunda mitad del siglo pasado en una de las principales músicas tropicales del continente y, en una de sus últimas mutaciones, entrar a formar parte del repertorio actual de músicas globales para remezclar, o *global bass*.

El proyecto Sonidero City se centra en el momento del baile y su facilitador en el barrio: el sonidero –*soundsystem* en Jamaica, *aparelhagem* en Brasil o picó en Colombia–, máquina urbana que permite movilizar tecnología de audio, video e iluminación para convertir cualquier espacio público en el lugar de encuentro de la vecindad a través del baile, convirtiendo barrios populares de las ciudades globales en antenas receptoras de músicas en perpetua diáspora; antes en las maletas repletas de vinilos de los viajantes de música y ahora en mp3.



DIEGO IBAÑEZ LA RUTA NATURAL

Instalación sonora



La evolución de la música popular se parece más a un flujo constante de ideas y hallazgos colectivos en perpetua transformación que a una historia de figuras o estrellas, como formula el negocio discográfico. La música se hace participación al componerla, tocarla o bailarla. Esta consciencia de un lenguaje en común, aunque a veces interesada –pues como comenta la artista Steyerl “la cultura popular siempre ha sido una mercancía”–, también es capaz de provocar “una energía, un afecto distinto al de la cultura de la mercancía”. La información, el conocimiento que transportan estas canciones se reconstruye y estalla en sus nuevas localizaciones y recreaciones.

Ibañez, investigador musical, nos propone un recorrido por diferentes éxitos populares y los nuevos sentidos que aportan sus transformaciones, como hacer una crítica postcolonial con la versión en cumbia colombiana, cantada por negros, del éxito de Rod Stewart “Creer que soy Sexy”. La instalación da cuenta de diversas estrategias creativas que permiten, tanto a los grupos, con temas propios o versiones que realizan, sobresalir invocando el potencial de nuevas lecturas proporciona la recontextualización de un nuevo “original”.

LA MUGRE
TA LA
ORIA SIEMPRE
JA
Amosa
LA CONGA
AMORS

PARA LAS TRANCAS
D'BARRIO ME
SIBONERO
D' S ALLA
EN E CIELO

LA MUGRE
Es nor de SPAY
LARRY Casper
Tachi, Padrino
marli, Payaso
Escrap, Escull

de las trancas
Aca pasaba eso
chucha, Jiu, Colo
beto, Fernandito
de chato, macanas
Litios, y los
esposos sanideros
Vanessa y Pinocho



Para Mi
Jefa IA
CHIKI'S
Asta Dallas
TX De
Everardo

PARA LOS ESPOSOS
sanideros vanesa
y pinocho de la
col. las trancas
AZCA pasaba y
su peque fernando
to boy siboney

Rica Megali
y Sergio de
la concepcion
Violetta de
Porte del
Junior

PARA AVER
EICK, RODRIGO
IKUN, PAUTERA
ETICAE DE
CUAUTEPEC

GRAN
familia CONGERA pilos loco
TELO. CHOLO TORO. PONI. C
ZORRA. CHIRUNDO. POTRO. LUIS.
TONKO. BROZO. CRUZITO. MACAN
CLARIZO. GANZITO. GATO. CALZO
CRUZETA. SAYRI. KOINO TORTA
BESINO. CHORRO. DAN. EL FAM
Y SU ESPOSA MIRIAM LA COM
HUESO COLOR

Sabidos
Fun. Silvestre
YMAS
CEBALSO Y
STH. CLAR

**PARA FAM. GROZ
ROWAS**

GREÑAS. NANCY
VIRIS, RICHARD
ARY, DIANA
TADEO KARLA AMERICA
CHUCHIN

NO MISTADA
DO EL CHOLO
EN SU YEAGA
MARGEL DE GR
AZO



YASODARI SÁNCHEZ Y ÁNGELA CHAPA LA INDEPENDENCIA: SINTONÍA SONIDERA

Video instalación de 2 canales



La Independencia es una de las colonias populares con más identidad de la ciudad de Monterrey. Creada por migrantes del sur de México mira desde una colina situada al sur a una ciudad que, a su vez, mira económica y culturalmente al norte, a EEUU. Distintas llegadas, durante la época del desarrollismo del país, de trabajadores del campo y de ciudades del sur, cargados con sus afectos musicales, hicieron de la cumbia, música tradicionalmente asociada a regiones más meridionales, una forma cultural independiente, en una ciudad emplazada en el territorio histórico de la banda, la norteña y los corridos. La profunda identificación de los locales con esta música, su estética y su cultura, proveniente de América del sur, llega hasta el grado de nombrarse “Colombias”, una forma de migración, sin desplazamiento, al bailar

Las artistas documentan la cotidianidad de una colonia –sur en el norte– que, abandonada durante años por su condición de obrera, popular y des-plazada, y azotada recientemente por la violencia del narco-capitalismo, recupera sus formas de comunicación y afecto, sus formas de vida e identidad, mediante la música de cumbia.



DARÍO BLANCO ARBOLEDA COLOMBIAS DE MONTERREY: IDENTIDAD E INTERCULTURALIDAD A PARTIR DE LA CUMBIA

Video documental monocanal



Blanco Arboleda, antropólogo, se adentra en su documental en la histórica relación musical entre México y Colombia, centrándose en la actualidad que poseen la cumbia y el vallenato, músicas folclóricas en su país de origen, pero que alcanzan en la ciudad de Monterrey cotas de música de moda.

La investigación recorre las distintas diásporas que hicieron de la ciudad nortea el epicentro de distintas mutaciones de la cumbia, llegando a la más consumida por los jóvenes, la cumbia rebajada, que dio lugar a una de las subculturas más vistosas de la última década: los cholombianos. Última mutación del movimiento “colombia” que olvida la influencia identitaria del país de América del Sur para encontrar sus filiaciones en el movimiento cholo de ciudades de abundante migración mexicana como Los Ángeles, Chicago, Houston o New York. La influencia de jóvenes migrantes que viajan en vacaciones a la ciudad de Monterrey y de “mojados” expulsados por EE.UU que se instalan en los barrios más pobres de la ciudad, hacen que la estética y los códigos de las pandillas juveniles del norte se implanten en los bailes de cumbia. Dando lugar a una subcultura rica y compleja, pero perseguida por las autoridades por su estética *gangsta* y cooptada por el narco aprovechando su desarraigo y desamparo.

Simbolo



En el baile, el sonidero crea lo que el antropólogo Roger Rouse ha caracterizado como un entorno socio-espacial, actuando como la voz de una comunidad desplazada cuyas emociones y atenciones están en constante movimiento entre una realidad fragmentada de "aquí" y "allá"; en este caso, la diáspora entre Estados Unidos, México y Latinoamérica.

Cathy Ragland

Comunicando la imaginación colectiva:
El mundo socio-espacial del sonidero
mexicano

Las nacionalidades también son fluidas, pues tanto los DJ's como los que envían los saludos dicen ser residentes de "Puebla York" o "Manhatitlán". Esto ofrece a los miembros de una comunidad mayormente trabajadora indocumentada la habilidad de transportarse por medio de la imaginación a sus pueblos y estados originarios (o México en general). En muchos bailes en México, los saludos a amigos y familiares que viven y trabajan en Estados Unidos se pueden escuchar como imágenes visuales de iconos culturales de ambos países, entre logotipos e imágenes de sonideros locales y sus vecindarios de origen, representados en grandes carteles puestos en lo alto para que puedan ser vistos por todos. Más allá de su localidad, los DJ's también son capaces de habilitar la conexión con una comunidad más amplia, más global de seguidores, músicos y DJ's de cumbia y bailes.



El historiador David G. Gutiérrez lleva esta idea más allá al observar que “el influjo de inmigrantes en años recientes ha expandido las infraestructuras étnicas de trabajo, comunicación, entretenimiento y prácticas culturales locales en los Estados Unidos, al punto en que, de muchas maneras, los mexicanos que viven en Estados Unidos ahora pueden vivir simplemente como si estuvieran en una extensión más próspera de México”.

Sin embargo esta comunidad ha crecido, desarrollado “redes sociales alternativas” que han comenzado a aparecer dentro de las comunidades locales en tanto se adaptan a vivir lejos de México.

A partir de un sentido compartido del desplazamiento y del desvanecimiento de las representaciones reales e imaginarias del hogar y la historia, las comunidades diaspóricas han emergido y creado modos innovadores de autoexpresión y nuevas fusiones culturales.

JORGE SILVA

CUMBIA, PODER & PORRO

Videos documentales para Youtube



Jorge Silva emprende, como aficionado a la cumbia, un recorrido autónomo e independiente por distintos países de América donde la cumbia echó raíces en las últimas décadas, para contar una historia narrada más desde una diáspora personal que desde una narrativa académica.

Un viaje que va desde México a Argentina y, desde una profunda querencia al ritmo colombiano, ha generado decenas de horas de documental publicadas en su canal de Youtube. Un proyecto que une la bitácora personal, con el conocimiento de la experiencia de primera mano, y el uso de las redes sociales como plataforma de cultura abierta.

De su investigación sobre la cumbia poblana en Cholula emergen las cápsulas de video expuestas. Silva centra su trabajo en la figura Chucho Ponce, líder del grupo Los Daddys, hijo de poblanos migrados a EE.UU y nacido allí, que recorre el camino opuesto realizado por sus padres para iniciar una vida como músico de cumbia. Una suerte de migración invertida, norte-sur, que privilegia más los afectos y la identidad, que la persecución obligatoria del sueño americano al que se vieron abocado sus padres por las condiciones de pobreza de su estado de origen, Puebla.

CENDENO PORCE

Dafodyl

DE CHIVANTLA BREVES

VICENTE RAZO 9.11 SONIDERO

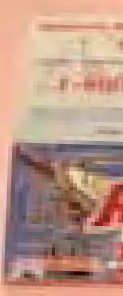
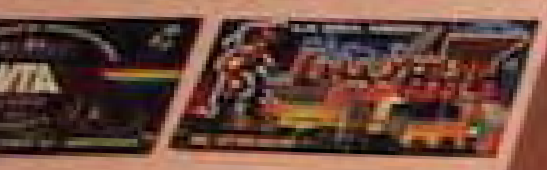
Archivo de memor_` gg_ sonidera



La masiva migración de poblanos a EE.UU, principalmente a las ciudades New York y New Jersey dio lugar al ficticio topónimo de “Puebla York”, espacio real para miles de trabajadores mexicanos y espacio virtual que conecta a los poblanos con sus orígenes mediante la reproducción de la cultura sonidera fuera de México. Grandes sonidos mexicanos, como Cóndor o Fantasma, giran por todos los estados de la unión americana, expandiendo el movimiento sonidero más allá de sus fronteras, al acompañar a los migrados que hacen de la cumbia “Un poblano en Nueva York”, disco de oro en el año 2000, la banda sonora de su diáspora.

Los sonideros que habitan Puebla York, se apropian inmediatamente del imaginario popular de la ciudad norteamericana y, en ocasiones, lo unen al ascendente mexicano, generando las formas identitarias de ese nuevo espacio cultural transnacional. La Estatua de la libertad, emblema de la migración mundial, y el Ángel de la Independencia, monumento a liberación colonial, se unen en portadas y publicidades sonideras, erigiéndose en símbolos de este nuevo espacio sin fronteras.

El artista muestra diversa memorabilia sonidera que hace suya los distintos acontecimientos históricos vividos en la ciudad de New York, desdramatizando con humor la historia e histeria de este norte cultural.



“Era cumbia por grupos locales, pero eran grupos que viajaban a otras ciudades y allá se encontraban los discos colombianos, entonces las grababan. Pero como todavía no se abría el mercado a la música colombiana, pues uno pensaba que eran originales de ellos y que las componían...

No decían, pero se hacían como si ellos las hubieran compuesto o algo. Entonces, al pasar el tiempo, ya que empezó a salir más al mercado la música, se da cuenta que al oír por ejemplo a Mike Laure, él tocaba esa música, se da cuenta porque toda la música que él regrabó era colombiana.”

También la época de oro del cine mexicano ayudó a la difusión de la música caribeña colombiana. En películas de charros y haciendas recreaban bailes al “estilo mexicano”, mientras sonaba de fondo esta música. Así se escuchó por toda Latinoamérica. Para varios de mis entrevistados (músicos y promotores), el cine mexicano es el precursor de los videos musicales, “representaciones” donde se colocaba una canción caribeña colombiana y se montaba una performance estilo mexicano; una escena de baile ad hoc para su película.

Diego Alboleda

Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos antes los embates de la modernidad

Los sonideros mexicanos crecieron con los años y lograron superar las fronteras nacionales. Los sonideros no son esos pequeños personajes del barrio de hace cuarenta años. Ahora son grandes instituciones y poseen toneladas de equipo que deben transportarse en más de un camión. En muchos casos, sus seguidores suman miles, sus tocadas son éxitos asegurados y casi todos tienen sitios oficiales en Internet. Existen ligas para agrupar las diferentes páginas web de los sonideros, cuentan con sitios de chat especializados y funcionan como juglares entre los mexicanos de los dos lados de la frontera. Hoy en día, representan un bastión de la identidad mexicana y latina en territorio estadounidense.

Los sonideros eran los únicos con capacidad de conseguir los discos colombianos que eran simbólicamente muy apreciados (por lo tanto escasos y costosos). Este ejercicio, que implicaba tiempo, esfuerzo y fuertes sumas de dinero, se explica si entendemos que la clave del éxito de un sonido se encontraba en su capacidad para conseguir las "novedades" musicales. Poseer la música que aún no se comercializaba en el ámbito local, era de radical importancia, ya que quienes los contrataban buscaban tener en sus bailes y fiestas los éxitos tropicales y colombianos más recientes.

KARINA MORALES METAL DE BRONCE

Publicación



El *Black Metal* es una de las últimas culturas rock en adaptarse globalmente, a pesar de sus planteamientos musicales y estéticos. Aún teniendo su origen en un país tan distante de los flujos rockeros anglosajones como Noruega, unos presupuestos ideológicos radicales –un profundo anticristianismo y otras religiones monoteístas–, una defensa de creencias ancestrales y paganas, y una musicalidad extrema y oscura ha sido acogido, adoptado y transformado por un sin fin de bandas en todo el planeta.

El ensayo “Metal de bronce” realiza una profunda investigación de esta forma musical, su continua reelaboración, sin hacer peligrar los principios del propio movimiento, y las particularidades de su asentamiento en México. Totalmente justificado, si entendemos su aparición como una reacción paralela al discurso poscolonial y a los dilemas de la posmodernidad de finales de los 80 y principios de los 90. Ya que se desarrolló como una respuesta a la expansión de la cultura de masas y la globalización del modo de vida planteado por la sociedad de consumo y su “guía espiritual”: el *american way of life*. La investigación propone al *Black Metal* y su localización mexicana como una forma de volver a las raíces, la destrucción de lo moderno, ya que considera al mestizaje y a la mezcla como un camino aniquilador del que hay que salirnos para asegurar la identidad verdadera.



LAUREANA TOLEDO THE LIMIT

Video monocanal y serigrafía



La cercanía de México a los EE.UU provocó que los acercamientos al rock locales siempre fueran dependientes de la influencia del país que lo inventó. Los artistas mexicanos, en un principio, se vieron obligados por las discográficas a hacer versiones en español de los primeros éxitos del norte, los llamados refritos, y en un segundo momento los grupos de rock de los 60 y 70 realizaban covers de las canciones en inglés, los fusiles, buscando más autenticidad en su repertorio. Este proceso ralentizó la ansiada consecución de un rock genuinamente mexicano, si esto fuera posible. Fue en los 80 cuando, bajo el auspicio de grandes discográficas, hace irrupción el llamado rock en tu idioma, cantado en español y con influencias de España, Argentina o el Reino Unido.

Toledo propone con su trabajo un viaje de vuelta, e invertido, a estos procesos que conformaron la escena de los años 80 y 90. A modo de video fan cuenta la creación del “supergrupo” *The Limit*, que desde México, viajan como desconocidos a Sheffield a tocar covers de las bandas “locales” como Def Leppard, Pulp o Arctic Monkeys. Con sutil ironía, la artista introduce un complejo juego de espejos y transparencias, que rompe los juegos de original y copia a la hora de construir cualquier proceso cultural.

THE LIMIT

INTERPRETANDO ÉXITOS DE POLA,
DEF LEPPARD, ANCTIC MONKEYS Y MÁS
POR PRIMERA VEZ EN SHEFFIELD

the limit '05



EL GRUPO EMPIEZA A LAS 11 PM
¡ÚNICAS DOS PRESENTACIONES!



MODERNIDAD PIRATEADA

Antonio Martínez Velázquez

<http://horizontal.mx/modernidad-pirateada/>
Agosto 26, 2016

Un paseo por el Eje Central entre la Torre Latinoamericana y la avenida Chapultepec nos puede dar una buena idea de nuestro porvenir. Artículos de alta tecnología importados, robados o cambiados de una mano a otra circulan en una dinámica de capitalismo salvaje, acelerado. Sin importar el origen del teléfono adquirido, las transacciones sirven a sus participantes. El aparato en cuestión te acerca, bit a bit, a Whatsapp, Twitter o Grindr. El software (“¡Lleve el Office con licencia, original, un Corel, el Windows!”), una copia a la vez, nos permite cumplir con las tareas del trabajo precarizado pero productivo. Nuestra modernidad, instantánea y humilde, es una versión pirata de la promesa que filosofía, teoría, políticos y medios nos vendieron.

En el Museo Universitario del Chopo se exhibe una investigación del artista español Jota Izquierdo que reúne a varios creadores de la cultura popular con el objetivo de resignificar la realidad pirata mexicana. La exhibición abre con la pieza En los mares de la piratería, de Luis Figueroa del Sonido Apokalitzin, compuesta por vinilos, carteles, cables, neón y música, el puesto-altar reflexiona sobre la riqueza de la producción cultural que con empeño y desdén llamamos “pirata”. La curaduría se encuentra temáticamente dividida entre el mundo del sonidero y el del punk que convergen en una especie de pista de baile multinivel.

En el mundo del sonidero, el viaje se hace entre puestos ambulantes de lona y lámina color amarillo que albergan videos musicales, documentales, portadas de discos y cartulinas con los mensajes que el público escribe para que los maestros del sonidero vocean en las tocadas.

El pasillo está atravesado con las maquetas de distintos sonideros. El planteamiento se encarga de mostrarnos la apropiación tecnológica y estética de la cultura popular que no solo copia sino que crea y expande sus propios horizontes. Una entrevista con Abel Carranza, uno de los “gemelos fantásticos”, muestra el ensamble de las mochilas-bocina: una verdadera innovación en el más estricto sentido.

El mundo punk es explícitamente más político. Entre los puestos color azul rey, distintas publicaciones libertarias, anarquistas, punks y anarcopunks dan cuenta de una narrativa que lo mismo reproduce textos de Bertolt Brecht que manifiestos sobre la insubordinación e individualidad. Dice en alguno de los volúmenes de Desobediencia distribuciones: “No somos un número, somos algunas mentes pensantes, algunos corazones que laten, algunas manos que crean, otras que luchan, pero ante todo individualidades”.

Una de las piezas centrales de este recorrido es Desmadernos de Pablo Gaytán. Se trata de un mapa-crónica suburbpunk evolutiva de la cultura de la Ciudad de México entre 1952 y 2016. Usando categorías deleuzianas, Pablo divide la experiencia de la ciudad en siete capas simultáneas: norma de control biopolítico, dispositivo comunicacional, sistema socioespacial de audio, cultura musical, figuras sociales, movimientos desmadernos y centralidad metropolitana.

La desmadernidad, según Pablo Gaytán, es “nuestra modernidad de carencias, a la cual damos vueltas con las más imaginativas tácticas lingüísticas, contraculturales, colectivas y económicas, siempre con tal de evadir,

sobrepasar, rebasar o mimetizar las carencias impuestas por el hetero-capitalismo nuestro de cada día”. Los sujetos de la desmodernidad son los excluidos que, a cambio de resistir la precarización del yo, se han apropiado de cuanto elemento material o resquicio cultural para hechizar formas de convivencia radical.

Hace un par de años, el historiador Carlos Bravo Regidor escribía de la idea de modernidad de las élites mexicanas (convergente con la de los desmodernos):

Es más o menos común al imaginario de ciertas élites de la periferia, de los países del llamado “sur global”. Y no es que dichos países estén condenados a ser premodernos o antimodernos, es que la idea que suelen tener sus élites de la modernidad es una idea rayana en lo mágico, a la que recurren no tanto para proponer alternativas realistas como para fugarse de la realidad. En otras palabras, esas élites periféricas promueven una idea de la modernidad que las exime de modernizarse a sí mismas, pero que les permite actualizar la ilusión de que, a pesar de todo lo premoderno o antimoderno que hay en su posición de mando y privilegio en países tan supuestamente deficitarios de modernidad, ellas constituyen un modernísimo país aparte.

La modernidad pirateada es la síntesis de ambos mundos, es contingente e histórica y, por lo tanto, está en permanente estado de emergencia. A contraflujo de la imagen “del pirata” que los medios, la Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas y Videogramas, el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos o la Sociedad de Autores y compositores de México han querido

imponer, la curaduría de Jota Izquierdo amplía el horizonte de entendimiento y coloca en el centro el hecho incontestable: el bucle de “lo pirata” es irremediable. “Los piratas” no son un criminales sino individuos y familias que reorganizan la economía y ensanchan la cultura. En el reporte *Media Piracy in Emerging Economies* (2011), Joe Karaganis y Jhon D. Cross advierten que la piratería es más la suma de la tecnología barata, la desigualdad económica y el apetito de acceso a la cultura que un asunto legal. En el México desigual también pirateamos la democracia, las instituciones, los partidos, la música o los deportes.

¿Cómo definir lo pirata? Propongo que en principio se deba reconocer “lo pirata” como el producto de la tensión social construida entre “lo legal” y lo “ilegal”. Lo que visibiliza esta relación es una disputa entre el poder y la resistencia. “Lo pirata” resiste a la colonización de su producción cultural, rechaza ser definido por el imperialismo y la jerarquía social de la que raramente se beneficia. “Lo pirata”, sin embargo, usa esas codificaciones elitistas y las acerca a su campo para traducirlas a su propio lenguaje. De este modo, sin darse cuenta, colabora en la construcción de la necesidad de ser representado como un “otro pirata” para el depositario de “lo legal”, que las instituciones culturales y gubernamentales ya habían legitimado a través de acciones de piratas.

El sonidero y el punk juegan con estas estrategias para intervenir, infectar, todo tipo de ensamblajes culturales. Modernidad pirateada reivindica el quehacer pirata y su originalidad, su importancia como el sustrato de la configuración política y cultural en México. Del Eje Central a Los Pinos: México es un país orgullosamente pirata.

MODERNIDAD PIRATEADA

Nika Chilewich

<http://www.excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/modernidad-pirateada/1120481>
Octubre 4, 2016

Lo primero que veo es un paisaje de múltiples colores construido por objetos de la cultura musical underground. Discos de vinil cubren el piso y una estructura cuadrada está envuelta con varias capas de parafernalia: carteles, logotipos, luces, pantallas y mucho más. En este santuario psicodélico, donde la música está sonando, los objetos exhibidos se derriten y bailan en una masa amorfa. La cantidad de material puro y la información visual y auditiva expuesta se mezclan en una ola que ofrece una experiencia singular.

Modernidad pirateada, exposición colectiva organizada por el artista español Jota Izquierdo en el Museo Universitario del Chopo, es un homenaje y, a la vez, una llamada a la acción para documentar, estudiar, analizar y circular la cultura que existe en torno a la música pirateada en México.

La muestra por definición es provocativa. Una réplica artística de los paisajes tecnológicos que se encuentra en las calles de México, los cuales están conformados de información desmedida y desautorizada. Es una argumentación única y refrescante que vale la pena ver.

La larga y apretada galería, que parece más un pasillo, lleva al espectador por una línea recta antes de doblar hacia atrás en una pendiente que termina en un piso diferente de donde empezó. Izquierdo y el arquitecto del dispositivo de la exposición, Giacomo Castagnola, hicieron un excelente uso de los estrechos y raramente diseñados espacios del Museo Universitario del Chopo, al tomar ventaja de la verticalidad de las galerías.

La cultura en torno a la piratería

El dispositivo museográfico está compuesto por elementos pesados que cuelgan del techo, junto

con muchos materiales montados a gran altura sobre las paredes. Los aparatos que dividen el espacio están hechos del mismo material que uno puede encontrar en cualquier tianquis –mercados al aire libre– de México. Contenedores de metal cuelgan del techo y soportan distintas piezas de videos. Los demás objetos expuestos están pegados directamente a la pared o sobre estructuras de alambrado.

Esta pesada distinción entre los espacios es utilizada para mostrar una cantidad intimidante de objetos. Incluyen, entre muchas otras cosas, una variedad de banderas de plástico, instalaciones de juguetes, carteles, letreros escritos a mano, fanzines, discos y casetes montados en grandes cantidades y con gran creatividad. Es un montaje que da prioridad a los sujetos y materiales estudiados por encima de los artistas. Al fondo del pasillo hay un escenario de madera pintado de negro, con dos proyecciones simultáneas de gran escala sobre cada una de las paredes.

Las cantidades masivas de información en Modernidad pirateada son una muestra de numerosos proyectos artísticos organizados por Izquierdo. La exposición incluye el trabajo del mismo Izquierdo junto a obras de Mirjam Wirz (Suiza); Jorge Silva (Colombia); Darío Blanco (Colombia); y de artistas mexicanos como Diego Ibañez, Yasodari Sánchez en colaboración con Ángela Chapa, Vicente Razo, Audimix; Daniel Guzmán, Israel Martínez, Laureana Toledo, Sarah Minter, Pablo Gaytán, Juan Pablo Macías, Enrique Arriaga, Karina Morales, Cristian Franco, Carlos Somonte, Luis Figueroa y Proyecto Sonidero.

En el texto introductorio de la exposición se explica que el título es una referencia al término “modernidad pirateada” acuñado por el teórico

Ravi Sundaram, en un concepto que desarrolla para explicar las redes hiper-estimuladas de los medios populares que se encuentran en los paisajes urbanos degradados por el capitalismo global y habitados por una modernidad vivida. Sundaram localiza esta cultura de la piratería en la perpetua periferia de una estructura económica vertical sancionada por la economía cultura mainstream.

En el museo el espacio saturado de objetos es una maravilla fenomenológica. Una ingeniería electrónica visual. Un paisaje sonoro que sirve como ejemplo poético de la "desorientación delirante de los sentidos", como lo describe Sundaram en su libro *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism* (2009), para demostrar el desbaratado límite entre la tecnología y la vida urbana. Sundaram es citado en el texto introductorio de la exposición en un gesto curatorial que argumenta una nueva manera de entender la tecnología informal de la experiencia urbana.

El título es una referencia al término 'modernidad pirateada' acuñado por el teórico Ravi Sundaram, en un concepto que desarrolla para explicar las redes hiper-estimuladas de los medios populares que se encuentran en los paisajes urbanos degradados por el capitalismo global y habitados por una modernidad vivida.

El trabajo en la exposición subvierte un modelo jerárquico de la cultura y demuestra la relación simbiótica entre las llamadas economías oficiales y no oficiales. La curaduría genera un argumento elocuente de lo que en la exposición se vuelve un punto obvio: estas redes de piratería tienen el poder de irrumpir e informar a las redes cada vez más maleables de la cultura global contemporánea. Esto se hace evidente a través

de la gran gama de tecnologías de la piratería expuestas, aquellas que permiten a los actores informales, en un supuesto borde de la modernidad, copiar, imprimir, recopilar, producir, distribuir y consumir sus productos culturales en alternativas redes altamente sofisticadas.

Sin embargo, aunque la exposición en su conjunto es persuasiva, sobre todo en su calidad afectiva, la imagen de la modernidad vernácula que representa tiene fallas. Los problemas que surgen residen en el hecho de que cada proyecto representa una metodología individual distinta que es, al final, un reflejo de la perspectiva individual de cada artista sobre un determinado fenómeno social, más que una imagen fiel de las comunidades representadas. Los proyectos que se muestran representan diferentes niveles de neutralidad y las libertades tomadas por cada artista a veces rayan en apropiaciones autoritarias y generalizadas de experiencias, tomadas fuera de contexto, para reflejar el ethos de comunidades enteras.

Al caminar por *Modernidad pirateada* el espectador no tiene manera de identificar las diferencias en los procesos de investigación y producción de cada artista. Por ejemplo, es imposible entender las distinciones entre el proyecto de documentación de los disqueros independientes en Tepito, hecho por Izquierdo al inicio de la exposición, y los distintos trabajos sobre las comunidades punk y anarquistas realizadas por Enrique Arriaga, Jota Izquierdo y Víctor Chomsky, entre otros.

Mientras *Modernidad pirateada* logra demostrar la importancia de incluir una variedad de propuestas artísticas sobre la cultura contemporánea informal, podría haberse apoyado de más información de contexto. Por lo menos,

hubiera sido importante llamar la atención a la subjetividad relativa de cada proyecto, no sólo porque es importante que los espectadores conozcan las libertades personales que se toman en las obras de arte que hacen uso de modelos de investigación antropológicas y etnográficas, sino también para reforzar la importancia de las metodologías de investigación situadas, y de la investigación artística como herramienta vital para la comprensión de la cultura contemporánea.

Al final, el tejido conjuntivo conceptual tiene momentos problemáticos al presentar la ideología particular de cada comunidad a través de sus representaciones artísticas. Las normas simbólicas, lingüísticas, estéticas, ideológicas y musicales que componen las industrias culturales informales, la cultura tecnológica “desde abajo”, se equiparan entre sí en la exposición en lo que termina siendo una serie de suposiciones generales sobre cada comunidad representada.

Hágalo usted mismo

Y mientras que todas las contribuciones en Modernidad pirateada se pueden entender en términos generales como métodos de producción cultura “hágalo usted mismo” –lo que está bien explicado al principio de la exposición con la enunciación “una reproducción no sólo es una copia”– es una imposición injusta suponer que las distintas comunidades se ven a sí mismas de la forma en que están expuestos. Por ejemplo, no se puede asumir que el rechazo explícitamente subversivo de la cultura mainstream utilizada en la ideología “hágalo usted mismo” de los movimientos anarquistas y punk es igual a la cultura de la música informal del movimiento Sonidero, que tiene un contexto completamente diferente para comprender sus métodos de producción y consumo musical informales y auto-diseñados.

En otras palabras, la necesidad socioeconómico

y actos de resiliencia comunitaria no son lo mismo que un rechazo consciente de la tecnología mainstream y la producción de la cultura. Además, la afirmación en el texto curatorial de que nos encontramos en un entorno urbano postcolonial es discordante, ya que hace una suposición lineal de que estamos viviendo en un tejido social compuesto de “pre” y “post” dentro de una exposición cuyas imágenes son llenas de poderosos ejemplos de estructuras coloniales que impregnan hasta los aspectos más marginados de la cultura informal.

Sin embargo, mientras que hay momentos discordantes en la exposición –sería interesante saber cómo se siente cada comunidad ante sus representaciones en el museo por cada artista– el gesto en su conjunto ofrece un interesante paralelo de lo afirmado en el texto introductorio de la exposición, que tenemos que dedicar más tiempo y energía a la comprensión de estas áreas de la cultura contemporánea, que hasta ahora han sido en gran parte ignoradas. Modernidad pirateada confirma que las herramientas autorizadas desde las disciplinas institucionales antropológicas, académicas, artísticas y curatoriales han sido insuficientes, por lo que necesitamos desarrollar mejores maneras para comprender la vivaz columna vertebral de nuestra modernidad.

En su conjunto, la exposición es tremendamente agradable y capta el choque y la sobreestimulación que disciplinadamente hemos aprendido a entender en la vida urbana cotidiana. Confronta nuestros métodos selectivos de ver, llena de nociones preconcebidas de lo que es aceptable e inaceptable en lo que reconocemos como “cultura”. Modernidad pirateada muestra nuestros puntos ciegos, nuestras aversiones y nuestras jerarquías internas, no sólo frente a la cultura que la exposición muestra, sino también frente a lo que esperamos de una exposición de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Sandra. *El Tianguis Global*, México, Universidad Iberoamericana, México, 2008.

Blanco Arboleda, Diego. "Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos antes los embates de la modernidad" en *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*, Tumbona ediciones, México, 2012.

Cross, John. "Capítulo 6: México" en *Piratería de Medios en las Economías Emergentes*. Social Science Research Council, en colaboración con The American Assembly y la Asociación para el Progreso de las Comunicaciones (APC). Library of Congress Cataloging- in-Publication Data, EE.UU, 2012.

Dussel, Enrique. "Crítica del mito de la modernidad" en *1492, el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, Plural Editores, UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Paz, Bolivia, 1994. En <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20111218120118/6.conf5.pdf>

Gruzinsky, Serge. *El pensamiento mestizo*, Bolsillo Paidós Editores, Barcelona, España, 2007.

Larkin, Brian. *Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy*, Public Culture, 16:2, Durham, NC, 2004.

Liang, Lawrence. "Beyond Representation: The Figure of the Pirate" en *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, Editorial Bloomsbury, Londres, 2014.

Lins Ribeiro, Gustavo. "El sistema mundial no-hegemónico y la globalización popular" en *Serie Antropología* Vol. 410, Brasilia: DAN/UnB, 2007.

Lins Ribeiro, Gustavo. "What's in a copy?" en *Vibrant*, Virtual Braz. Anthr. vol.10 no.1 Brasilia. Enero-junio. 2013.

Minter, Sarah. *Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015*. MUAC. Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Editorial RM, México D.F, 2015.

Mignolo, Walter D. *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad* en http://www.macba.cat/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf

Nelly, Richard. "Modernidad, postmodernismo y periferia" en *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*. Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam, Lima, Perú. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001392/139260so.pdf>

Nelly, Richard. "Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia" en *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*. Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam, Lima, Perú . En <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001392/139260so.pdf>

Ragland, Cathy. "Comunicando la imaginación colectiva: El mundo socio-espacial del sonidero mexicano" en *Sonidos en las aceras, véngase la gozadera*, Tumbona ediciones, México, 2012.

Sassen, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2001.

Steyerl, Hito. *Duty-Free Art*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 2015.

Steyerl, Hito. "La imagen pobre" en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, Argentina, 2014.

Subercaseaux, Bernardo. "La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano" en *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*. Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam, Lima, Perú. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001392/139260so.pdf>

Sundaram, Ravi. "Recycling modernity: Pirate electronic cultures in India", *Third Text*, N° 47, verano 1999.

Sundaram, Ravi. "Revisiting the Pirate Kingdom", *Third Text*, Vol. 23, Issue 3, mayo, 2009.

Sundaram, Ravi. *Pirate Modernity: Media Urbanism in Delhi*. Routledge, Londres, 2009.

Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, University of California Press, 1999.

CRÉDITOS IMÁGENES

Alejandro Corona

Portada y pág. 40

Mirjam Wirz

Índice

Jota Izquierdo

Pág. 24, de la 27 a la 39, de la 41 a la 50, 54, 56, de la 57 a la 68, de la 75 a la 79, de la 81 a la 96, de la 103 a la 108, 111, 112 y de la 115 a la 119

El Proyecto Sonidero

Pag. 72, 74 y 80

Yasodari Sánchez y Ángela Chapa

Pág. 100 y 102

Darío Blanco

Pág. 109 y 110

Jorge Silva

Pág. 113 y 114

CURRICULUM

CURADURÍA

- MODERNIDAD PIRATEADA. Museo Universitario del Chopo, México, julio 2016.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- CAIWEN KELAI. Galería Proyecto Paralelo, Ciudad de México, Julio 2013.

- REGION 4. Cable Factory Gallery, Helsinki, Finlandia, enero 2011.

- H.E.L.L.O. La Gallera, Valencia, septiembre 2009. Catálogo.

- DESCONOCIDO N°1. ECAT, Toledo, abril 2009.

Catálogo. - HOMBRES COMO VACAS. Torrent, Valencia, 2007.

- THE PROMISED LAND REMIX. Magatzems, Valencia, 2007.

- WHY BE BLUE?. Picassent, Valencia, 2007.

- CUANDO HACES POP YA NO HAY STOP. Galería Edgar Neville, Valencia, 2006.

- RESET YOUR LIFE. Galería Rosa Santos, Valencia, 2006.

- THE LIVING END. Laboratorio Arte Alameda, México DF, 2004.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- BETWEEN WORDS AND SILENCE. Armory Center for the Arts, Pasadena, EE.UU. enero 2017.

- XVII BIENAL DE LA FOTOGRAFÍA. Centro de la Imagen, México, noviembre 2016.

- PUNK, SUS RASTROS EN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Museo Universitario del Chopo, México, noviembre 2016.

- MODERNIDAD PIRATEADA. Museo Universitario del Chopo, México, julio 2016.

- PUNK, SUS RASTROS EN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. MACBA, Barcelona, España, mayo 2016.

- EL LLANO (SIGUE) EN LLAMAS. Casa Purcell,

Saltillo, Coahuila, México, octubre 2015. Muca Roma, noviembre 2015.

- CONTEMPORARY MEXICAN ART, Oxo Tower Wharf, Londres, UK, noviembre 2014

- MAPAS MÓVILES, Espacio, AB9, Murcia, España, septiembre 2014.

- SIMULTÁNEO 07, La Tallera, Cuernavaca, México, marzo 2014.

- CACAO. Museo del Chopo, Ciudad de México, octubre 2013. Catálogo.

- BIENNALE CUVÉE. Ok Centruz, Linz, Austria, junio 2013 Catálogo.

- PREMIO CIUTAT DE PALMA, Mallorca, España, enero 2013.

- VERNTZT. Power Tower Energie AG, Linz, Austria, noviembre 2012.

- MITOS OFICIALES. Oaxaca, México. Octubre 2012. Catálogo.

- MANIFESTA. Bienal de arte contemporáneo, Genk, Bélgica, junio 2012. Catálogo.

- BRISTOL BIENNIAL. Lemextraum Project. Bristol, Inglaterra, junio 2012.

- ITINERARIOS. XVIII Becas de artes plásticas. Fundación Botín, enero 2012. Catálogo.

- FETÍCHES CRÍTICOS. Museo de la Ciudad, México DF, noviembre 2011.

- PARALLEL VISIONS. Espacio Enter, Islas Canarias, España, noviembre 2011 y Mad Lab, Manchester, Inglaterra, septiembre 2011.

- FETÍCHES CRÍTICOS. CA2M, Madrid, Móstoles, mayo 2010.

- ESPECTROGRAFÍAS, MEMORIA E HISTORIA. MUAC, México DF, diciembre 2010.

- DIGITAL MEDIA. Valencia, 2008.

- INTERLUDE: ART and LIFE 366. Shanghai, 2008.

- PEAM. Pescara, Italia, 2005 y 2006.

- VALENCIA... IN MOVIMENTO. Bolonia, Italia, 2005.

- MÓVIL: TIEMPO DIFERIDO. México D.F., 2004.

- PERSPECTIVAS PHOTOESPAÑA. Madrid, 2003.
- VISUAL-EX. Experimenta Club, La Casa Encendida, Madrid, 2003.
- IFI. Pontevedra, 2003. - MEM. Bilbao, 2002, 2003. Catálogo.
- OFFF. Valencia, 2004. Catálogo.
- OBSERVATORI. Valencia, 2001, 2002 y 2003. Catálogo.
- FESTIVAL DE VIDEO DE VITORIA-GASTEIZ. Montehermoso, Vitoria, 2003.

PROYECTOS DE ARTE PÚBLICO

- VÉNDEMELA!!!. Casa Vecina, México DF, abril 2009.
- ÚLTIMA. Torrent, Valencia, 2007.
- CONTEMPORANE@. EACC, Castellón, 2005.
- ART PUBLIC. Calaf, Barcelona, 2000. Catálogo.
- PROYECTO VALLA. Valencia, 2000. Catálogo.
- CIRCUIT OUVERT. Huy, Bélgica, 1996.
- INTERVENCIONES URBANAS. Arteleku, San Sebastián, 1995. Catálogo.
- AUX500DIABLES. Burdeos, Francia, 1995.

BECAS Y PREMIOS

- Seleccionado en la XVII Bienal de la Fotografía. Centro de la Imagen, México, mayo 2016.
- Ayuda del PAC para la exposición Modernidad pirateada, 2015, México DF
- Residencia de artista en el HIAP de Helsinki, 2011.
- Beca Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín, 2010.
- Ayuda para la creación. Fundación Arte y derecho. Madrid, 2009.
- Ayuda para la promoción del arte español y apoyo a nuevas tendencias en las artes. Ministerio de Cultura, 2008.
- Beca CENART-FONCA-HANGAR. Centro Multimedia de México, Centro Nacional de las Artes, 2004.
- Beca ART VISUAL. Generalitat Valenciana, 2003.

- Premio JOVES CREADORS. Valencia, 2001.
- Beca ART PUBLIC para el taller de Intervenciones Urbanas en Calaf, 2000. - Beca ARTELEKU. Proyecto Intervenciones Urbanas, propuesto por Antoni Muntadas, 1995.
- Premio Fundación Cañada-Blanch. Valencia, 1995.

COLECCIONES

- Obra en la colección de arte contemporáneo de la UNAM, MUAC.
- Obra en la colección de arte contemporáneo de la Fundación Botín del Banco Santander.

BIBLIOGRAFÍA

- THE PIRATE BOOK, Edited by Nicolas Maigret & Maria Roszkowska. Published by Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana. 2015.
- BONDS. Editado por Thomas Macho Hg. Editorial Fink (Wilhelm). Berlin, 2014.
- SIN LÍMITES, ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE MÉXICO 2000-2010. Editado por Etgar Alejandro Heernández e Ibal Miller Gurfinkel. Editorial RM. México DF, 2013.
- MANIFESTA 9, catálogo. Manifesta Foundation–Silvana Editoriale. Holanda-Italia 2012.
- ITINERARIOS. XVII Becas de artes plásticas Fundación Botín. Catálogo, Santander, España, 2012.
- ESPECTOGRAFÍAS, MEMORIAS E HISTORIA. Catálogo, Museo Universitario de Arte Contemporáneo. México 2010.
- FETICHES CRÍTICOS. Catálogo, Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). Madrid, España, 2010.
- H.E.L.L.O. Catálogo, La Gallera. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. España, 2009.
- CUANDO HACES POP YA NO HAY STOP. Catálogo, Galería Edgar Neville. Ajuntament d'Alfajar. Valencia. España, 2006.

modernidad pirateada

Museo Universitario del Chopo

Del 30 de julio al 2 de octubre de 2016