



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

VIDEOARTE Y RESISTENCIA POLÍTICA.
ALTERNATIVAS AL DISCURSO OFICIAL EN
TORNO AL CASO IGUALA EN LA OBRA DE
BRUNO VARELA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:
STEPHANIE MARIANNE TEIXIDO GUZMÁN

DIRECTORA DE TESIS:
JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, Cd. Mx

NOVIEMBRE, 2019



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.

**Videoarte y resistencia política. Alternativas al
discurso oficial en torno al caso Iguala en la obra de
Bruno Varela**

por

Stephanie Marianne Teixido Guzmán

Tesis presentada para obtener el grado de

Licenciada en Ciencias de la Comunicación

en la

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. Noviembre, 2019

*Para Sue,
con todo mi amor.*

Agradecimientos

A mi asesora Jessica Fernanda, por su disposición y pertinente lectura de mi trabajo. Aprendí mucho de sus clases en un momento decisivo en mi proyecto profesional. De la misma forma, agradezco los comentarios, discusiones y propuestas de mi sínodo; Julio Alberto Amador Bech, Francisco Martín Peredo Castro, María José Pantoja Peschard y Alejandro Nuñez Luna. Observaciones que fueron fundamentales para reflexionar sobre mi trabajo.

Agradezco también a mis colegas con quienes aprendí e influyeron en el rumbo de mi investigación. Emilia López Pérez, Jimena Ricardi, Esmeralda Martínez, Candy Rodríguez, Iván Yvenian, Eduardo de la Tierra y Julio Rojas.

A todas esas personas que de alguna u otra forma han sido guías en mi aproximación al arte, desde la práctica y la teoría. David Camargo, Hernani Villaseñor, Rossana Lara y Juan José Rivas.

A mis amigas de RGGTRN. Luis N. del Angel y Jessica Arianne Rodríguez.

A mi compañero, Emilio Ocelotl.

A mis hermanos, Luis y Eliza Teixido. A mi tía Helena y a mi madre, Mayra.

Índice general

Introducción	5
1. Videoarte en México	15
1.1. De las vanguardias artísticas al cine mexicano	17
1.2. Video, televisión y política desde el 68 en México	31
1.3. El video como medio alternativo al monopolio televisivo	37
2. Materialidades de la imagen y procesos políticos	45
2.1. Periodismo en el contexto de las desapariciones forzadas	46
2.2. Alternativas al discurso oficial en el caso Iguala	52
2.3. Apropiación y resignificación. La reproductibilidad técnica de las imágenes como herramienta contrahegemónica	69
2.4. Postproducción, reproducción de imágenes en movimiento en el contexto de Internet	76
2.5. Economía de las imágenes pobres	86
3. Videoarte y resistencia política.	93
3.1. Modos de hacer, formas de actuar.	99
3.2. Extraño Enemigo	108
3.2.1. Fauna Nociva	109
3.2.2. Materia Oscura	114

Conclusiones	123
Bibliografía	142

Introducción

Los estudios de los medios de comunicación masiva en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, particularmente en la opción terminal de Producción Audiovisual, suelen ser endogámicos. La mayoría de las investigaciones en torno a fenómenos de comunicación dentro de lo audiovisual enfocan su interés en temas relacionados con el análisis al fenomenológico, lingüístico o estructural de las formas discursivas.

La cultura desde un enfoque metodológico narrativo estructural, semiótico, semiológico, iconográfico y narratológico incurre en el error de ver la producción y distribución de los mensajes audiovisuales fuera de su contexto sociohistórico y político. Así como no considerarlo como elemento de igual importancia en el mensaje que transmite, ya no como símbolo sino como hecho. Es decir, el mensaje es un acción en sí misma, más allá de lo que contenga o pueda analizarse al interior del cuadro.

Es por ello que en esta investigación utilizaré como metodología de investigación la hermenéutica profunda desde la perspectiva de John B. Thompson ya que esta me permitirá contemplar elementos del contexto, los cuales son imprescindibles para esta investigación. Es decir, ver a la obra de arte desde una perspectiva simbólica y pragmática para comprender el mensaje global tanto plástico, figurativo, histórico, material, social, técnico, etc. Por otro lado, retomaré las ideas de Walter Benjamin acerca de la destrucción del aura y las de Hito Steyerl para hablar sobre la economía política de las imágenes. La necesidad de investigar en torno a la imagen en medio de procesos políticos de descomposición social, como lo es la desaparición forzada de personas, está estrechamente vinculada con mi formación académica, política y artística. Y cómo la desaparición de

las imágenes juega un papel crucial en el discurso artístico del videoarte en el contexto mexicano.

A continuación expondré brevemente algunos de los elementos autoreferenciales que me hicieron ver en la imagen, no sólo la dimensión estética y plástica sino su materialidad en el contexto y como acto político desde una perspectiva dialéctica. Asistí a escuelas y campamentos de formación política con miembros de la Organización Política del Pueblo y los Trabajadores (OPT). La mayoría de las y los militantes del partido, provenían de las bases del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Partido fundado por León Trotsky¹ durante su exilio político en México. La OPT surgió en el contexto de las luchas en contra de la disolución de la empresa paraestatal Luz y Fuerza del Centro (LyFC). Paraestatal en la que estaban agremiados integrantes del histórico Sindicato Mexicano de Electricistas (SME). La disolución hizo que los trabajadores comenzaran un proceso de formación política para defender sus derechos laborales como gremio. Para ello unieron fuerzas con los militantes del PRT, que intervinieron en el proceso de formación política, para después consolidar a la OPT con miembros del sector obrero (los trabajadores del SME), popular (vecinos organizados en asambleas en contra de las altas tarifas a la luz eléctrica suscitadas a partir de que la Comisión Federal de Electricidad asumiera todas las funciones de LyFC), estudiantil (particularmente de la UNAM, UAM y UACM) y campesino (algunos miembros del sector campesino estaban involucrados con procesos en defensa de la tierra, el agua y el territorio de Puebla, Morelos y Tlaxcala, en contra de oleoductos y gasoductos en zonas sísmicas y volcánicas por el riesgo de una catástrofe ecológica). Con el sector campesino nos coordinábamos para acciones conjuntas como marchas, encuentros y manifestaciones para exigir la libertad de defensores de la tierra, encerrados por motivos políticos. El organizarme con todos esos grupos sociales, aunado a mi interés por formarme teóricamente para comprender los procesos políticos desde una

¹Político ruso, fue uno de los organizadores de la Revolución Rusa. A la muerte de Vladímir Ilich Uliánov (Lenin), tuvo conflictos ideológicos con Iósif Stalin, por lo que tuvo que exiliarse en México. Fue líder del movimiento izquierda revolucionaria y mantuvo una postura a favor del carácter internacional de socialismo. Sus ideas políticas conforman el trotskismo, el cual es una corriente afín al marxismo desde la idea de la Revolución Permanente.

perspectiva marxista, es decir, dialéctica, formó en mí un carácter de constante crítica, no sólo en los espacios públicos sino que también en la academia y en mi vida personal. Por mi participación en esos espacios, pude constatar la vulnerabilidad de periodistas, defensores de los derechos humanos y líderes de los movimientos sociales con los que me involucraba. Las detenciones arbitrarias, desapariciones, asesinatos sin investigar eran la constante.

Naturalmente me inclinaba por enfocarme más a la comunicación política como opción de especialización. Sin embargo, por una serie de acontecimientos decidí alejarme de ese campo y enfocarme en algo que en ese momento consideraba totalmente distinto. Opté por el camino de la producción audiovisual (en lugar de comunicación política u organizacional), por considerar que lo estético y narrativo fuera distanciado de la problematización de la realidad social. Evidentemente estaba equivocada, ya que muy pronto comencé a conocer a colectivos y personas que incorporaban la reflexión crítica desde el uso político de las imágenes, tanto en el montaje, edición, discursos, división del trabajo y materialidad de los medios, así como en estrecha vinculación con actos de organización y/o resistencia política desde dicha trinchera. Para mí, era un abordaje sumamente diferente al establecido en la academia, fomentado al interior de las aulas. Finalmente decidí optar por el análisis de la imagen en movimiento desde su materialidad y contexto, vinculada a la historia política del movimiento estudiantil en México (en lo particular) desde la obra de arte en soporte videográfico.

Es pertinente analizar a las imágenes desde el contexto, sus condiciones de creación, apropiación, reproducibilidad y distribución en tanto que referentes de las condiciones sociales y políticas de las que son objeto. Es por ello que la presente investigación está enfocada en analizar la práctica de videoarte como una forma simbólica de resistencia desde lo audiovisual, en oposición al discurso manejado por los medios de comunicación de masas, respecto al caso Ayotzinapa.

Las condiciones de producción de imágenes son relevantes debido a que la producción de imágenes digitales, actualmente, puede ser realizada por cualquier persona con un

dispositivo móvil que tenga una cámara incluida. Es más, para realizar una película o un documental ya ni siquiera es necesario contar con una cámara, ahora *El hombre sin la cámara*(2012)² [o persona en general] puede generar sus propios productos audiovisuales sólo con tener acceso a un ordenador personal con conexión a Internet, apropiándose de materiales ya existentes en la red y haciendo uso de las licencias de *Copyleft* y *Creative Commons*. Esto es posible debido al abaratamiento de los costos en tecnología digital básica y acceso a Internet como condiciones de posibilidad. “En México [...] ya sea mediante conexión fija o móvil, 17.4 millones de hogares disponen de Internet (50.9 por ciento del total nacional).” (IFT, 2018).

Pese a que la conexión a Internet se concentra mayormente en las zonas urbanas y que aún la mitad de la población no tiene acceso a él, acceder a los medios de producción y distribución de imágenes es más sencillo y económico que en los años 60 y 70. Resulta relevante la producción de imágenes desde el videoarte, ya que, como lo menciona Peter Krieger “Los activistas del video lucharon (y luchan) contra el poder político e institucional de los 70, pero sobre todo contra el poder mediático de la televisión y lo hicieron con sus mismas armas, utilizando una tecnología y unos canales hasta entonces privativos del poder. ” (Zapett, 2014, p. 14)

En 1971, surgió la Cooperativa de Cine Marginal, en el medio de un proceso de reflexión política y artística desde el cine a raíz de la matanza del 1968. Diversos grupos de personas jóvenes, que provenían tanto del movimiento estudiantil como de la organización en guerrillas urbanas, buscaban vincular las manifestaciones artísticas con intenciones políticas. La Cooperativa de Cine Marginal, fue una de las múltiples organizaciones y grupos que buscaba repercutir favorablemente en las condiciones sociales por medio de las prácticas artísticas, como el teatro, danza, cine, *performance art*, etc. Como es el caso de el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, Tepito Arte Acá, Taco de la Perra Brava, Grupo de Cine Testimonio, Taller de Ideología, Taller de Cine Octubre, Colectivo Cine Mujer, entre otros. Estas organizaciones, grupos y movimientos fueron

²Carlos Escaño, España

procesos que precedieron a la práctica artística con formatos de video con intenciones políticas y artísticas. (Getino, 2018)

El videoarte surgió desde la crítica política y la reflexión práctica desde el arte. De su nacimiento hasta ahora, ha pasado por complejos procesos de cambio. No pretendo que mi objetivo principal sea analizar dichos procesos, aunque le dedicaré un apartado a la historia del videoarte a partir de la transformación técnica de las imágenes, a manera de marco histórico contextual. En cambio, me enfocaré en un momento específico de la práctica videoartística en México relacionando las formas de producción y los procesos sociopolíticos, entendiéndolos como procesos históricos en relación con la desaparición forzada.

Desde esa perspectiva, lo que analizaré será la producción de materiales audiovisuales generados por el videoartista mexicano Bruno Varela³ en dos de los sus trabajo de la serie *Extraño Enemigo*, en la que aborda el tema de la desaparición forzada de los cuarenta y tres normalistas de la Normal Rural de Ayotzinapa, Raúl Isidro Burgos y los cuales fueron distribuidos en Internet.

Por tanto, la presente investigación surge en un momento en el que es necesario comenzar a hacer relaciones entre diferentes ámbitos de la realidad social mexicana para entender el proceso de descomposición política y social en el que nos encontramos y analizar los procesos de comunicación alternos desde las prácticas artísticas y estéticas. Para entender la comunicación como una acción política que pone de manifiesto nuestro posicionamiento ante la realidad social.

La violencia generada por la inacabable lucha contra las drogas ha permitido la creación de un Estado de excepción⁴ en México el cual se agravó durante el sexenio de Felipe

³De acuerdo con su semblanza en la plataforma Vimeo, Bruno Varela nació en México en el año de 1971. Es artista audiovisual egresado de la Universidad Autónoma Metropolitana en Comunicación Social y autodidacta audiovisual. A partir de 1992 se ha dedicado de tiempo completo al trabajo en cine y video. Su proceso se ha desarrollado principalmente en el sur geográfico y conceptual del continente, Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Bolivia.

⁴El término Estado de excepción de acuerdo con Giorgio Agamben es la manera legal de todo lo que no puede ser legal y es utilizado para justificar suspensión del estado de derecho. Refiere a las atribuciones del poder ejecutivo de emanar decretos con *fuera-de-ley* aunque estos contravengan los derechos humanos. (Agamben, 2005, p. 24)

Calderón Hinojosa y se ha extendido e incrementado en el mandato de Enrique Peña Nieto. A lo largo de la llamada Guerra contra las drogas⁵, el Estado realizó una serie de violaciones graves a los derechos humanos que derivaron en ejecuciones extrajudiciales y desaparición forzada de personas. Estas prácticas políticas de muerte del Estado mexicano impactan “significativa y negativamente en el ejercicio del derecho a la libertad de expresión” (Artículo-19, 2016, p. 5) . Ejercer un periodismo crítico, es y ha sido, desde los años posteriores a la masacre de 1968, una labor de alto riesgo. Hasta el 15 de enero de 2018, la organización Artículo 19 ha documentado cuarenta periodistas asesinados. La violencia está presente tanto en el periodismo como en grupos activistas. Además de ello, la justificación dada en los medios criminaliza a las víctimas tildándolas de sicarios o miembros de grupos delictivos.

Por otro lado, las comunicaciones móviles y acceso a Internet, en el contexto internacional, fueron elementos partícipes en diversos movimientos sociales. El movimiento 15M, *Occupy Wall Street*, los Indignados, la Primavera Árabe, son algunos de estos fenómenos a los cuales las Ciencias de la Comunicación a volteado a ver y que consideran a las nuevas tecnologías como un factor clave.

La convergencia de medios en Internet ha hecho posible el intercambio información noticiosa enviada en forma de mensajes de texto, imágenes, videos y fotos que dejan la exclusividad para los noticieros de lado. Esta velocidad de los mensajes implica varios factores dejan en tela de juicio su utilidad como fuentes ya que pueden ser sólo fuentes de información poco confiable o no verificada.

La inmediatez y transversalidad de los mensajes propagados en las comunicaciones

⁵Guerra contra las drogas, Guerra contra el narcotráfico o Guerra contra el hampa son algunos de los términos utilizados de manera indiscriminada en la prensa nacional e internacional para denominar las acciones tomadas por Felipe Calderón desde los primeros días de su mandato (1ero de diciembre de 2006) iniciadas con la Operación Conjunta Michoacán, en contra del crimen organizado. La operación comprendía, el despliegue de 5 mil elementos de seguridad en dicha entidad, con el fin de evitar el tráfico de enervantes, erradicar plantíos, instalar puestos de control, realizar cateos, efectuar órdenes de aprehensión, desmantelar puntos de venta de droga, etc. El plan fue implementado por la Secretaría de Gobernación, la Secretaría de Defensa, Secretaría de Marina, Secretaría de Seguridad Pública y la Procuraduría General de la República durante todo el sexenio. Las acciones del gobierno se extendieron e intensificaron en la mayor parte del territorio nacional. (Herrera, 2006)

móviles, con acceso a Internet, ha relegado el papel informativo de los medios de comunicación convencionales (radio, televisión y publicaciones impresas), por lo menos para el sector de la población cuyas edades rondan entre los 18 y 35 años. Los manifestantes que tomaron las calles de Egipto en enero de 2011 y que demandaban "Pan, libertad y justicia social" (Castells, 2012, p. 77) no solo hicieron suyo el espacio público, sino también el espacio virtual en las redes de comunicación como Twitter. La petición por una mayor distribución de las riquezas, aunado a diversas demandas locales hicieron que los medios de comunicación tradicionales intentaran minimizar las protestas al no mencionarlas ni cubrirlas, en su debida dimensión. Profundizaremos más sobre este tema a lo largo del texto, sin embargo es necesario apuntalar el conflicto de los mensajes entre la televisión abierta y las redes de comunicación en Internet. En México, particularmente, el movimiento #yosoy132 fue emblemático sobre la disputa por el discurso.

Para dar inicio al final de esta breve introducción es necesario explicar la relevancia del movimiento #yosoy132 en relación con el uso de Internet como medio de comunicación, además de sus limitaciones y contradicciones para pasar al uso del video como forma de expresión, desde el arte, para denunciar fenómenos tan graves como la desaparición forzada.

El año 2012 fue año de elecciones. Los mexicanos nos encontrábamos a la expectativa sobre quién sería el candidato que triunfaría en el elecciones de junio. Por el Partido Acción Nacional (PAN) competía Josefina Vázquez Mota, por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), por segunda vez consecutiva, Andrés Manuel López Obrador y por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) competía el exgobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto.

Durante el periodo de campañas, la televisora con más audiencia en México, Televisa, favorecía abiertamente al candidato del PRI. Esto quedó evidenciado con el funesto capítulo ocurrido durante una conferencia ocurrida en la Universidad Iberoamericana el 11 de mayo de 2012. Desde su llegada a la universidad y durante el encuentro del candidato de la coalición PRI-PVEM con los estudiantes fue abucheado por unos y vitoreado por

otros tantos. Hubo cinco rondas con espacio para tres preguntas. La primera fue sobre las encuestas y por qué estas lo favorecían y no ocurría del mismo modo en los sondeos independientes. También fue cuestionado sobre las estadísticas que dejó durante su mandato en el Estado de México, es decir, sobre el alto índice de feminicidios, carencia alimentaria, del acceso a drogas, etcétera. Después de la espinosa serie de preguntas y respuestas, cuando estaba despidiendo la mesa, los estudiantes gritaban "¡Atenco, Atenco!". A lo que el candidato respondió "Sin duda dejé muy firme la determinación del gobierno de hacer respetar los derechos del Estado de México. Tomé la decisión de emplear la fuerza pública para mantener el orden y la paz... los incidentes se sancionaron... la acción fue en legítimo derecho de usar la fuerza pública para restablecer la paz y el orden..." (Cervantes, 2012) Ante tales declaraciones la comunidad estudiantil estalló en consignas, recordando que los estudiantes tenemos memoria histórica. Atenco, los feminicidios durante su gestión en el Estado de México, la estrecha relación económica del monopolio televisivo con el PRI, la corrupción.

Peña Nieto fue perseguido y acorralado, dificultando su huida de las instalaciones de la Universidad Iberoamericana.

"Los medios de comunicación que cubrieron el hecho tuvieron mucho que ver en el aumento del descontento juvenil: en sus noticiarios y reportes informativos minimizaron la protesta, dijeron que quienes protestaron no formaban parte de la comunidad Ibero y que eran acarreados. Al día siguiente, los diarios a nivel nacional cabecearon: Éxito de Peña en la Ibero, pese a intento orquestado de boicot. Los alumnos reaccionaron con un video: 131 Alumnos de la Ibero responden." (Redacción-90.9, 2012) el cual fue difundido en la plataforma de Youtube y el cual hasta ahora tiene 1,2 millones de vistas. En la descripción del video se leía una leyenda que hacía referencia a la dudosa neutralidad de los medios de comunicación e hicieron explícito su ejercicio del derecho de réplica.

Los medios de comunicación no tuvieron otra opción que dar espacio a la réplica de los estudiantes. Sin embargo, el video ya había hecho evidente lo que la gente sabía. Que los medios no son neutrales, mienten, parcializan la información a conveniencia, en

temporadas de elecciones favorecen al candidato que mejor responde a sus intereses y manipulan la información. Esos 131 estudiantes que con identificación en mano desmintieron la versión de los medios sobre lo ocurrido esa tarde del 11 de mayo, hicieron que diversas comunidades de estudiantes a lo largo y ancho del país se pronunciaran en contra de Peña y los monopolios de comunicación con el hashtag #yosoy132

La posibilidades técnicas del video como medio para ejercer el derecho de réplica⁶ dieron cuenta también de la capacidad de convocatoria y organización. A raíz de dicho video, las y los jóvenes de diversas escuelas del país a nivel medio superior y superior de entidades tanto públicas como privadas, salieron a las calles a dialogar sobre el proceso electoral y sobre el poder mediático que los medios de comunicación estaban ejerciendo y continúan ejerciendo, en dicho proceso.

Las imágenes que circulan en la red forman un caldo de cultivo para prácticas artísticas con video. Antes de pasar al primer capítulo es necesario explicar que si bien el video puede ser usado como medio para el periodismo (videoperiodismo), nos alejaremos de dicha perspectiva ya que el objetivo es mirar al video, desde el cruce entre sus cualidades estéticas y políticas, es por ello que retomo la idea de videoarte como ese punto de conexión entre estética, arte, política y video. Concepto que utilizaré para referirme a la practica artística con video. Las imágenes, en el caso del #yosoy132 influyeron en una desmitificación de la verdad, sin embargo, esto abre la puerta a otras posibilidades de la imagen que no está exenta de contradicciones sociales.

Lo que pretendo en esta investigación es analizar el contexto de las desapariciones forzadas atravesadas por procesos culturales y técnicos relacionados el auge la las tecnologías para la comunicación con medios digitales como una posibilidad para el uso de Internet como medio de expresión horizontal.

⁶El derecho de réplica fue incorporado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en 2007. Sin embargo sólo atendía la réplica en medios impresos y no existía el marco legal para hacer efectivo. Fue hasta 2013, un año después del surgimiento del movimiento, que se incorporó el como una garantía de rango constitucional mediante la Reforma de Telecomunicaciones y Radiodifusión de ese año. El derecho de réplica involucra el ejercicio de libertad de expresión de un individuo o comunidad frente a la información divulgada por medios de comunicación

La pregunta que intentaré responder a lo largo de esta investigación es si podemos considerar al videoarte, como herramienta de denuncia e investigación, es una alternativa menos peligrosa, frente al ejercicio del periodismo. Por otro lado, también explicaré las razones por las cuales considero que la práctica artística con material videográfico de apropiación es una forma de resistencia política y discursiva a la embestida violenta del gobierno a través del análisis de las condiciones materiales de producción, fijación y exhibición en el contexto de Internet.

En ese contexto, la creación artística ¿puede ser una alternativa discursiva que se pueda insertar en el imaginario y discurso social en oposición a la versión hegemónica dada por las instituciones gubernamentales? Es decir, buscamos reflexionar si es el videoarte una alternativa discursiva al periodismo de investigación y del activismo político, para denunciar y resistir las violencias del Estado desde la lucha por la apropiación de la memoria colectiva.

Capítulo 1

Videarte en México

Este capítulo tiene por objetivo hacer un análisis de las condiciones históricas, sociales, culturales y mediáticas del videoarte en México, considerando a dicha práctica como forma simbólica dentro de un campo de interacción. Entenderemos por formas simbólicas las “ construcciones significativas que requieren una interpretación [...] acciones, expresiones y textos. ” (Thompson, 1993, p. 398). Esta definición nos es útil ya que al incorporar las acciones dentro de su marco de análisis, nos posibilita transitar hacia la perspectiva del materialismo dialéctico, que ve en el hacer el vínculo necesario para transformar la realidad social. Es decir, si nos quedáramos únicamente con el análisis teórico sin ver las acciones que han llevado a ello, desde la mayor cantidad de agentes posibles, estaríamos incurriendo en un error, ya que, de acuerdo con nuestra perspectiva teórica, “la coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana sólo puede concebirse y entenderse racionalmente como práctica revolucionaria” (Marx, 1975, p. 25). Es por ello que englobo en el concepto de videoarte la práctica artística como praxis política. Por otro lado, la forma simbólica, en esta investigación es el video, en lo abstracto. El video como materialidad de la imagen en un contexto digital. Es decir, las imágenes en movimiento de un video como un objeto con valor de cambio en el contexto de internet. En donde hay un sistema económico de producción capitalista. Sin embargo, pese a verlo en lo abstracto, intersecta con la práctica.

Las formas simbólicas, en lo concreto y figurativo, que estudiaré son las piezas *Materia Oscura* y *Fauna Nociva* del videoasta Bruno Varela. Esta recopilación de videos documentaron la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero.

Para llegar al análisis de las obras es necesario revisar brevemente, el proceso histórico del videoarte desde su surgimiento aproximado en México (1960) hasta inicios del siglo XIX. Esto con el fin de entender los procesos políticos, económicos y sociales en el cual se encuentra la práctica del videoarte, actualmente. Los ejemplos seleccionados coinciden en su perspectiva crítica al Estado. Lo que me interesa saber es si la praxis del videoarte puede ser una forma de resistencia política, crítica al Estado, desde el arte.

Tanto por los elementos discursivo como por los materiales utilizados para su elaboración. Me refiero a condiciones técnicas subversivas de producción (usos de herramientas reutilizadas o en desuso debido a condiciones económicas), a los medios digitales abiertos para su distribución y al origen de los contenidos utilizados para la realización del material audiovisual discursivo. Como material de archivo, apropiado, robado o modificado. Busco investigar si la actividad de hacer video, entendida desde la praxis política y artística, es una forma de resistencia a los discursos sociales dominantes, frente a la omisión de información y la lucha por la resignificación de discursos que visibilicen las prácticas represivas del Estado.

En los inicios de dicha práctica, el videoarte surgió de la problematización sobre los medios de producción. La materialidad del arte, la resignificación de objetos cotidianos en obras de arte llevó a explorar los objetos tecnológicos a partir de la comercialización de herramientas para captar imágenes en movimiento. Dispositivos como la cámara Super 8 así como los bulbos, transmisores, cámaras caseras y editores de video, comenzaron a popularizarse a finales de los sesenta y pese a que su uso no era generalizado, como ahora el uso de los teléfonos inteligentes, permitieron a las y los artistas explorarlos como medios para el arte, plasmando en ellos una crítica a los medios masivos.

En este capítulo también revisaré el proceso de institucionalización de la práctica del

videoarte y su resurgimiento con el auge de las tecnologías de la comunicación e información, aunado al abaratamiento de los costos de los medios técnicos para la producción de imágenes. Es decir, el propósito es contextualizar al lector sobre la historia de esta práctica, desde una perspectiva técnica, conceptual, política y social y, así, sentar las bases sobre lo que Hito Steyerl llama *economía de las imágenes pobres*, concepto teórico fundamental, que articula esta investigación y necesario para el análisis de las obras.

1.1. De las vanguardias artísticas al cine mexicano

Para comenzar a introducirnos al video como manifestación artística es necesario establecer puntos de partida para contextualizarnos. El video surge como un derivado de diferentes prácticas artísticas que se enmarcan dentro de lo que conocemos como vanguardias. Comenzaremos hablando de estas vanguardias artísticas del siglo XX. Es por ello que sólo hablaré de las que me parecen más relevantes en relación con el videoarte, a manera de contexto histórico y cultural, y de sus implicaciones ideológicas que están en relación con las investigaciones positivistas, el arte y la política.

El positivismo, bajo la lógica cartesiana, impregnó a las artes de su afán de progreso y desarrollo, el cual llegó a un punto preocupante con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Los avances tecnológicos y científicos de la época fueron utilizados en pos de la política y economía de guerra. Avances como lo fue la fisión nuclear.

Debido eso, en este apartado revisaré brevemente los movimientos vanguardistas que anteceden al videoarte, retomando la periodización propuesta por Cirlot (1988). Consideraré dos momentos de las vanguardias, contemplando la Segunda Guerra Mundial como el “fenómeno de ruptura” que marca el término de las primeras vanguardias y da pie a las tendencias artísticas subsecuentes. De esta forma saltaremos al grupo *Fluxus* para contextualizar el inicio de la práctica artística con el uso del video en el arte y de las llamadas neovanguardias.

“La incorporación del video en el arte no sucedió como un hecho aislado, desligado del resto de manifestaciones pretéritas o contemporáneas” (Baigorri, 1997, p. 1) Sino que

es producto de la interrelación entre la reflexión teórica proveniente de las vanguardias artísticas del siglo XX y de los movimientos sociales de la década de los sesenta y setenta.

El arte a inicios del siglo XX tomó conciencia de sí mismo al cuestionar su propia naturaleza. Las vanguardias se definieron por su necesidad de marcar un distanciamiento con respecto al canon artístico dominante. Movimientos como el Impresionismo, experimentaron con el color y la forma en un intento de encontrar formas propias de la pintura, abandonando los trazos limpios e imperceptibles. La corriente del Impresionismo agrupó, entorno a Claude Monet, a una serie de pintores preocupados por la reproducción de la naturaleza en la pintura, modificando la técnica. La cual consistía en varios elementos entre los que destacan la pintura de paisaje al aire libre, la mezcla de pintura con el fin de unir colores prestando atención al efecto general de las pinceladas sobre el lienzo que en los detalles de las mismas,(Gombrich, 1999). El juego con colores complementarios, los claroscuros y el contraste, articularon un lenguaje plástico en si mismo. Debido a la ruptura con el estilo predominante de personajes como Édouard Manet, la aceptación de las pinturas de ese tipo era relegadas de los espacios importantes de exposición, razón por la cual, “se agruparon en 1874 [el grupo de pintores cercanos a Monet y] organizaron una exposición en el estudio de un fotógrafo: había allí un cuadro de una bahía vista a través de la neblina del amanecer, al que su autor, Claude Monet, le puso el título *Impresión: amanecer*. Un crítico encontró este título particularmente risible, y se refirió a todo el grupo de aquellos artistas llamándoles impresionistas” (Gombrich, 1999, p. 519). Por algún tiempo la connotación negativa prevaleció pero con el pasó a ser el nombre con el que históricamente son identificadas las personas adscritas a dicha corriente. La propuesta del impresionismo proponía al artista responder a las sensaciones de lo que pintaba y cómo es que lo hacía. Las propuestas del impresionismo fueron rotundas y marcaron una pauta manifiesta para generar nuevos métodos de la pintura misma.

Posteriormente, personas como Georges Seurat (1859-1891) realizaron estudios en torno desde una perspectiva científica. Retomando como punto de arranque los métodos pictóricos de los impresionistas y teorías científicas de cromática y óptica, proponía una

separación de colores en la pintura, las cuales se mezclaban en la mirada de la persona que observa (Gombrich, 1999).

Las personas adscritas a la corriente del neoimpresionismo, divisionismo y puntillismo comenzaron a experimentar en torno a la mirada en la pintura, desde la óptica, en un intento de acercar la práctica artística al método científico. La experimentación, propia de los ámbitos científicos, incorporó en el arte, mediante las técnicas, materiales y discursos en torno a la obra. Antes de continuar es importante recalcar que no podemos incurrir en el error de considerar a las vanguardias dentro de un idea generalizadora, sino que son producto de una multiplicidad de reflexiones históricas, culturales e ideológicas determinadas por el tiempo y espacio de su surgimiento.

El impresionismo se sitúa en un periodo en el que la Revolución Industrial, mostraba con fuerza los cambios tecnológicos plasmados en lo social y cultural que venían gestándose desde el siglo XVIII y en un momento previo a la Primera Guerra Mundial.

El impresionismo convivía con tecnología como el daguerrotipo y la fotografía. La pintura atravesaba por un proceso de búsqueda estética y técnica que dejara de lado el intento perfeccionista y magnificente en los trazos. La pintura tenía que pensarse a sí misma como una forma artística cuyo imperativo de fidelidad al objeto que mostraba ya no era de suma relevancia. Los experimentos del puntillismo eran contradictorios en el sentido que llevaban a la pintura a un punto de experimentación científica al plantear un acercamiento la óptica y la física de la luz pero sin herramientas objetivas (como la cámara fotográfica). La manera “objetiva” de plasmar la luz en el neoimpresionismo era subjetiva ya que dependían de sus condiciones físicas de observación, es decir de la mirada. La problematización entonces no era tanto acercarse al objetivo desde lo subjetivo sino repensar la mirada como una herramienta tecnológica análoga y de esa forma encontrar su lugar en un mundo en el que la mirada que era disputada por una máquina de luz.

Por su parte, expresionismo resaltaba la fealdad de las personas, prescindía de la belleza en la naturaleza y buscaba replicar la angustia así como el sufrimiento humano. En la pobreza, violencia, pasión encontraban más sinceridad que en la hipocresía del “arte

de los maestros clásicos” (Gombrich, 1999) como Rafael o Correggio. Los expresionista buscaban expresar los hechos desnudos, desechando las poses burguesas y la galanura del arte clásico. “En Alemania, un grupo de pintores fundó una sociedad a la que llamaron Die Brücke (El Puente) para efectuar una ruptura total con el pasado y luchar por un nuevo amanecer” (Gombrich, 1999).

Además de esto, el movimiento expresionista surge distanciado del impresionismo francés, ya que este último intentaba plasmar las imágenes lo más cercanos a la realidad perceptible capturada por los sentidos. Por su parte, el expresionismo decidió acercarse a la realidad pictórica mediante la subjetividad de la mente y la sensibilidad humana. La pintura y el cine, desde la perspectiva de esta vanguardia, se convertían en vínculos que ponían de manifiesto el estado de ánimo del artista o de los personajes. Debido a su carácter sinestésico, el expresionismo alemán se manifestó en obras musicales, cinematográficas y pictóricas. El cine alemán de principios de siglo exploró las posibilidades abstractas del medio desde la perspectiva de los cineastas rusos, quienes proponían nuevas formas narrativas, a partir de la problematización del montaje.

Por otro lado, el futurismo es una vanguardia que desde su bases, es decir, desde los planteamientos del *Manifiesto Futurista* toma posición a favor posturas nacionalistas. Esta estética fue promovida como oficial por el Estado fascista de Benito Mussolini. Filippo Tommaso Marinetti, el poeta autor del Manifiesto Futurista, se pronuncia a favor de la guerra como herramienta de “higiene social”, en pro del desprecio hacia las mujeres y de la ruptura con las convenciones en el arte canónico. Cabe destacar que esta corriente fue la primera que contempló dentro de sus planteamientos estéticos y formales a los inventos tecnológicos del momento; la fotografía y el cine, antes que el expresionismo alemán y el surrealismo. Ejemplo de ello es la experimentación sinestésica entre música y colores hecha por los futuristas Arnaldo Ginna y Bruno Corra en 1909 (Rosseti, 2011, p. 34) Políticamente, el futurismo fue la herramienta artística que apoyó la Primera Guerra Mundial y posteriormente se volvió la poética del Partido Nacional Fascista.

El futurismo se caracterizó por relacionar la tecnología con el arte, sobre esto Laura Rosseti considera que “quizá sea muy atrevido considerar las producciones cinematográficas relacionadas con el movimiento futurista como las primeras expresiones de arte en movimiento, pero sin duda las teorías que se proclamaron en los diferentes manifiestos en relación con el cine marcaron una distinción entre el cine comercial y la búsqueda de formas expresivas innovadoras” (Rosseti, 2011, p. 51). Innovadoras en cuanto que dejaban de lado la perfección fotográfica y rompían con las estructuras dramáticas convencionales. El cine del futurismo consistía en una incesante experimentación con la luz. Elemento que hereda al videoarte.

El dadaísmo surgió como una provocación a las instituciones del arte. Desde sus inicios, que tuvieron lugar en el *Cabaret Voltaire*, gestionado por Emmy Hennings y su esposo Hugo Ball, los dadaístas denominaban a sus realizaciones como “anti artísticas”. Utilizaban materiales de uso cotidiano y de desecho a manera de collage. La obra *Rueda de bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp, artista de esta corriente, es un ejemplo de *ready made*, actividad artística que toma objetos fabricados originalmente con una función no artística, que son descontextualizados para conducir a significados que ponen en cuestión qué es arte y qué no lo es, además de cuestionar la labor del artista. ¿Quiénes pueden ser artistas? Desde la óptica del dadaísmo, cualquier persona puede hacer arte. En el dadaísmo “la descontextualización de un objeto implica la revisión del mismo, tanto a nivel formal como conceptual” (Cirlot, 1988, p.52). En el videoarte ocurre algo similar, sólo que la descontextualización se da a partir de la apropiación de metraje para hacer una reinterpretación en el montaje o intervención sonoro-visual, de la imagen. Por otro lado, las veladas dadaístas eran espacio para la lectura de poesía, acciones efímeras, proyecciones de cortometrajes. Piezas como *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp (1926) fueron algunos intentos de romper con los códigos convencionales del cine, por lo que podemos catalogar esta pieza y otras como: *Sinfonía diagonal* (1924) de Viking Eggeling; *Entr'acte* (1924) de René Clair; *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray; *Vormittagsspuk* (1928), *Rhythmus21* (1921) de Hans Richter y *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger

como cine experimental o abstracto.

Rosseti (2011) menciona que, para Richter, el cine abstracto era una búsqueda estética y una postura política ya que sus intenciones no eran explorar el movimiento en su capacidad de rememoración, como ocurriría con la salida del sol o un velorio, tampoco buscaba plasmar dilemas a partir de arquetipos narrativos, como el héroe, la doncella, el ayudante, el antagonista, etcétera, menos aún de los sentimientos o siquiera de argumentos, sino que exploraba el movimiento bajo leyes mecánicas y sinestésicas.

La relación de las vanguardias artísticas con el cine es basta y obtusa. Dominique Noguez, citado por Fernandez (2010) expone que las películas que entre 1910 y 1920 contribuyeron al descubrimiento de formas distintas de aproximarse a los medios, que pueden considerarse como experimentales. Por tanto, para Fernández, un “film experimental, entiende todo producto cinematográfico cuyo mensaje sea autorreflexivo y llame la atención sobre su propia estructura.” (Fernandez, 2010, p. 3). Esta condición del cine de vanguardia era también un intento de encontrar una ontología propia de la imagen en movimiento más allá de la concepción que veía al cine como una continuación del teatro. Similar a lo que ocurrió con la fotografía y la pintura en corrientes como el impresionismo y expresionismo.

Como podemos ver, todo este entramado de corrientes artísticas, estaban en concordancia con los medios disponibles para su época, así como la crítica y reflexión en torno a los nuevos medios que iban apareciendo como consecuencia del aceleracionismo tecnológico derivado del periodo previo e intermedio a las dos guerras mundiales.

En 1923, cuando el mundo se encontraba en la latencia de la Segunda Guerra Mundial, la teoría del *montaje de atracciones* de Sergei Eisenstein comenzó la discusión sobre la importancia del montaje cinematográfico. “La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto: único medio mediante el cual se

puede hacer perceptible la conclusión ideológica final.” (Eisenstein, 1923, p. 169)

El cine, fue utilizado como una herramienta ideológica para la construcción del socialismo. El montaje ruso fue una de las formas que encontraron los cineastas para hacer el cine más accesible a las masas. Durante los primeros años de la revolución bolchevique, las diferentes expresiones artísticas compartían entre sí elementos plásticos, técnicos y conceptuales. Es decir, la pintura contribuía al teatro y éste al lenguaje cinematográfico. La Revolución de Octubre permitió terminar con la separación entre el arte y la sociedad. dieron origen a las vanguardias rusas. Tales como el suprematismo representado por Kasimir Malevich (1878-1935) y el constructivismo el cual apareció por primera ocasión con las esculturas de Vladimir Tatlin (1885-1953).

El suprematismo fue un movimiento que se presentaba como un universo de formas geométricas de color dotadas de significado. “Para Malevich el blanco debía de transmitir una idea de realidad; el negro, los efectos que la realidad ejerce sobre la sensibilidad del artista y el rojo, el color en general” (Izquierdo, 2018).

La propuesta estética del suprematismo buscaba la creación de un código artístico universal por medio de la pureza de las formas. Por otro lado, el constructivismo surgió en desde la perspectiva de izquierda. “Talin, a través de la corriente denominada constructivista, pugnó que la distinción entre las artes debía de ser eliminada como residuo de una jerarquía de clases. Para él, la pintura y la escultura son también, en sí construcción (y no representación), tiene que servirse de los mismos materiales y de los mismos procedimientos de la arquitectura, la cual debe de responder asimismo a los valores funcionales y visuales” (Izquierdo, 2018). Los imperativos de la creación artística en relación al arte prevalecieron hasta 1934, año en el que fue impuesto el Realismo Socialista promovido por Joseph Stalin (1879-1953).

La corriente surrealista, por otro lado, es otro ejemplo de la afinidad del cine con las vanguardias artísticas. André Breton, uno de los pioneros en esta corriente, en principio era cercano al círculo dadaísta, por lo que podemos considerar al dadaísmo como predecesor del surrealismo. Breton, como el ideólogo de ésta corriente, también era cercano

a los postulados del psicoanálisis. Con esto como antecedente, Breton escribe el *Manifiesto Surrealista* en el que prima el automatismo psíquico como medio para la creación artística, fuera de cualquier preocupación estética o moral. El automatismo consiste en un “dictado mágico, proveniente del inconsciente, gracias al cual surgían poemas, ensayos, y obras en prosa” (Cirlot, 1988, p. 56).

Luis Buñuel relacionaba el cine con los postulados del surrealismo ya que “el cine es el mecanismo que mejor imita la funcionamiento de la mente en estado de sueño” (Escalante, 2009, p. 38). Uno de los largometrajes más importantes de ésta corriente es *Un Perro Andaluz* (1929), realizada por Buñuel y Salvador Dalí. Esta película, pese a tener una infinidad de simbolismos, no pretendía significar nada en específico. La obra de Buñuel encuentra en el cine una forma de expresión poética desde lo absurdo, dejando fuera las explicaciones simbólicas.

El surrealismo pasó por varias etapas. Una de ellas fue el momento revolucionario, a partir de 1925 y con la incorporación de André Breton al Partido Comunista. El surrealismo heredó la convicción política de los cineastas rusos en su coincidencia con la ideología socialista. *El surrealismo al servicio de la Revolución* fue el título del periódico que anunció a los partidarios de la postura política de Breton, entre quienes figuraban nombres como Luis Buñuel, Salvador Dalí, Tristan Tzara, entre otros. La situación con Dalí, tiempo después se tornó compleja, ya que Dalí decidió mantener una postura política neutral frente a la investida fascista en Europa, en coexistencia con el régimen dictatorial de Francisco Franco en España. Por tal motivo, Breton expulsó a Dalí del movimiento surrealista en 1936. Para ese entonces, el surrealismo ya era internacional. El surrealismo llegó a México con la firma del Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente en 1938. Firmado por León Trotski y Diego Rivera.

Aquí es pertinente mencionar que el videoarte hereda del constructivismo elementos críticos a la realidad social que parten de la problematización sobre el lenguaje cinematográfico así como de cuestionar los medios de producción, espacios de exhibición y formas del montaje. Aunque también retoma la multidisciplinareidad de corrientes co-

mo el futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo. Vanguardias que retomaban la pintura, el teatro, la escultura y literatura en sus obras en soporte cinematográfico. Cabe destacar que han quedado vanguardias pendientes por mencionar, sin embargo, he decidido enfocarme especialmente en aquellas que incluyen tanto en su reflexión como en su obra a las tecnologías de la primera mitad del siglo XX. Tecnologías como el cine, cintas magnéticas, fotografía, etcétera, ya que es a partir de ésta hibridación que surgen prácticas artísticas como el videoarte. Es por ello que mi análisis histórico sobre las vanguardias no es ni pretende ser exhaustivo.

Las vanguardias artísticas, si bien se gestaron originalmente en Europa, a partir de viajes que hicieron artistas mexicanos y por la migración de españoles a México como resultado de las guerras, aunado a la política proteccionista del Estado mexicano respecto a los refugiados republicanos españoles durante la dictadura franquista, hizo de México fuera un caldo de cultivo para las prácticas artísticas como el muralismo, el cine y posteriormente el video.

Regresando al surrealismo, los partidarios de este movimiento, así como la incipiente industria cinematográfica, entendían bien la labor propagandística del cine. Por un lado, Buñuel, ya estando en México, comenzó a hacer películas que incomodaron al régimen político mexicano. *Los Olvidados* (1950), presentaba una ficción más cercana a la realidad social de pobreza y marginación, a diferencia de la romantización de la pobreza de películas como *Nosotros los Pobres* (1947) de Ismael Rodríguez.

Por otro lado, en lo educativo y cultural el Estado Mexicano se había posicionado en la población con una ideología nacionalista e indigenista. En la primera mitad del siglo XX, la Revolución Mexicana permeada de las ideas liberales heredadas de la Revolución Francesa, impulsaron la importación artística. Esto se manifestó en la ecléctica arquitectura, la música y la pintura. En la pintura, el muralismo fue una de las corrientes artísticas que tuvieron auge debido a la política concordante con la exaltación del pasado precolombino. José Vasconcelos y Diego Rivera se encargaron que la educación y la cultura fomentara en los mexicanos un ánimo nacionalista de identificación con el

pasado indígena, desde una perspectiva unificadora, excluyente de la pluralidad étnica, lingüística y cultural. Usada en pos de la constitución de una identidad nacional que facilitara la gobernabilidad.

La obra de Diego Rivera enfatiza el nacionalismo y el indigenismo, utilizando la iconografía simbólica del estado y llevándola a manifestaciones asequibles a las masas desde una idealización no justa con las condiciones sociales previas al arribo de los españoles comandados por Hernán Cortés. Rivera hizo del muralismo un arte público, con capacidad de inculcar valores populares, una identidad mitificada, historia prehispánica en un sentido estético y didáctico, con la intención de compartir el conocimiento sobre historia, ciencias y artes, desde la perspectiva del Estado. El muralismo buscaba pintar en espacios públicos para llevar el arte del Estado al pueblo. Esta fue una de las estrategias propagandísticas que adoptó el Estado mexicano para crear la identidad nacional necesaria para la incipiente nación. Utilizar el mural como medio artístico y también como un vehículo para la ideología estatal era una práctica vinculada con el quehacer político de las ¹ y los muralistas. Aunque habría que señalar que también habían murales de denuncia y expresiones artísticas que desde el anarquismo inundaban las calles desde los grabados, imprentas y periódicos.

Sin embargo, “el [...] teórico del movimiento muralista (Rivera) y su obra artística no sólo está en relación con su actitud y actividad política sino que puede entenderse como función de ellas. Conviniendo que el muralismo mexicano no era una anécdota histórica, sino un hecho metahistórico” (Monsiváis, 1976, p. 1367) Es decir, el muralismo era un momento de observación de la historia desde la historia fijada en murales ubicados en edificios públicos. Con fines similares al realismo ruso, el muralismo mexicano buscaba hacer más asequible la cultura y la historia a las masas.

¹Incluyo deliberadamente la distinción de género en éste pronombre debido a la exclusión sistematizada que ha cubierto la obra de muralistas mexicanas en relación con sus homólogos hombres. En el libro “Eclipse de Siete Lunas. Mujeres muralistas en México” (2017), la doctora en Historia del Arte Diana Comisarenco documenta el trabajo de muralistas mexicanas como Aurora Reyes, María Izquierdo, Elena Huerta, Olga Costa, Rina Lazo, Fanny Rabel, entre bastantes más. Mencionarlas es sólo el comienzo de un giro historiográfico necesario en futuras investigaciones sobre el tema.

Diego Rivera, durante su estancia en Europa, estuvo en contacto con el cubismo. En este viaje se vinculó con pintores como Pablo Picasso. Ya en México, convivió con los surrealistas. En los años previos y durante la Segunda Guerra Mundial, México recibió a una gran cantidad de artistas e intelectuales como Wolfgang Paalen, Kati Horna, Leonora Carrington, Matias Goeritz, Remedios Varo y Luis Buñuel. Ya en los años cuarenta, el cine mexicano y el movimiento surrealista estaban en su momento cúspide, para después decaer a finales de los cincuenta.

El cine en México jugó un papel fundamental en la incorporación de la ideología imperialista de Estados Unidos en la población latinoamericana, ya que durante el periodo correspondiente a la Segunda Guerra Mundial, México tuvo el apoyo de Estados Unidos para la activación de la industria cinematográfica que se distribuía también en Latinoamérica. Esta industria apoyó al bloque de los Aliados con la formación de una identidad latinoamericana a través de la narrativa cinematográfica. Para referirnos a este fenómeno utilizaremos el concepto *diplomacia celuloide*, el cual hace referencia a “determinadas acciones, desarrolladas en el ámbito de la diplomacia oficial y fuera de ella, cuyo objetivo es plantear un punto de vista de un país hacia la sociedad de otro, por medio de documentos fílmicos” (Peredo, 2005, p. 1). Peredo menciona que la diplomacia celuloide no pretende que éste sea normativo sino que atiende a una práctica presente en la creación cinematográfica ocurrida entre los años 1896 y 1946. Es por ello que yo me permitiré sustituir “punto de vista de un país” por ideología. Este concepto está en el marco de la *Teoría General de la Reproducción Social Organizada y Resguardada Ideológicamente por el Estado* de Thompson (1993) en donde explica que “la ideología se conceptúa como un conjunto de valores y creencias que se reproducen y difunden por medio de órganos del Estado, y que sirven para reproducir el orden social, al asegurar la adhesión de los individuos” (Thompson, 1993, pp. 112-113).

Estados Unidos vendió a los Estudios Churubusco equipo de filmación de segundo uso. También era el distribuidor de película virgen en México. Con ello, a través de la industria logró acuerdos diplomáticos con México para que hiciera películas que favore-

cieran la imagen del *aliado* estadounidense. El otro país de Latinoamérica que tuvo apoyo extranjero para la producción cinematográfica fue Argentina, con la distribución del celuloide por parte de la Alemania nazi. México, tuvo una fuerte presencia cinematográfica en Latinoamérica, ya que incorporaba elementos comunes, culturalmente hablando, con los países del sur. Elementos como el idioma, la religión, estereotipos y patrones sociales.

El cine para este momento, después del auge del vínculo de las artes con la tecnología, ocurrido a principios de siglo con las vanguardias antes mencionadas ya tenía una intención ideológica y política. “Cuando la Segunda Guerra Mundial comenzó, todos los países beligerantes sabían ya que la batalla también tendría que librarse en las pantallas de cine, como había ocurrido en la Primera Guerra Mundial.” (Peredo, 2011, p. 105)

La práctica cinematográfica en México, que tuvo lugar durante el periodo que duró la Segundo Guerra Mundial, fue usado como un medio de control ideológico desde la práctica comercial. Sin embargo, al término de la guerra y con la disminución de la producción cinematográfica aunado a la invención y uso del televisor, el cine nacional fue desplazado en la preferencias de la audiencia. Además de que Estados Unidos, al no tener más la preocupación de la guerra con Alemania, Italia y Japón, retomó las riendas del control ideológico a través del cine y retiró el apoyo que daba a la industria cinematográfica mexicana.

Estados Unidos fortaleció la producción cinematográfica al interior del país para asegurar la expansión ideológica de la economía capitalista, frente al auge del socialismo stalinista de la hoy extinta, Unión Soviética.

El entramado sociohistórico presente en los procesos artísticos, antes mencionados fue configurando la forma en la que se preserva la memoria colectiva. En México, la Historia Oficial está escrita desde la perspectiva positivista, heredada desde los inicios del siglo XX, en el que se adoptó dicha ideología como el marco de acción dentro del cual se estructuraría el Estado Mexicano. Muy consecuente a los principios de la Revolución Francesa, así como con el pensamiento de Augusto Comte, acerca del espíritu positivo y la Revolución Mexicana.

Al respecto Horkheimer menciona que las ciencias del espíritu, así como ocurre en las ciencias naturales, proveen a la investigación un imperativo utilitario. Las ciencias del hombre y de la sociedad que siguen el pensamiento cartesiano, replicado por Comte y Emile Durkheim, se esfuerzan para que las ciencias del hombre y de la sociedad imiten el modelo racionalista, empírico y funcionalista de las ciencias naturales.

“Los progresos técnicos de la era burguesa no se pueden dissociar de esta función (cartesiana) de la actividad científica. Mediante esta actividad, por un lado los hechos se tornan fructíferos para un saber que es aprovechable en las condiciones socioeconómicas dadas, y por otro lado el saber disponible se aplica a los hechos. No cabe duda de que un trabajo semejante constituye un momento de la transformación y del desarrollo pertinentes de los fundamentos materiales de esta sociedad. Sin embargo, cuando el concepto de teoría se automatiza, como si se pudiera fundamentar a partir de la esencia interna del conocimiento o de algún otro modo ahistórico, se transforma en una categoría reificada, ideológica.” (Horkheimer, 1987, p. 22).

Es decir, el Estado Mexicano moderno, el cual existe desde el decreto de la Constitución Política en 1917 y de facto con la existencia del Partido Revolucionario Institucional, adoptaron la ideología positivista con un fin instrumental para la acumulación de capital. En los años cuarenta, México era un país nacionalista con una economía basada en los principios keynesianos del proteccionismo de Estado. Como consecuencia de ello, tomó las riendas del sector económico, productivo, científico, agrario, industrial, de salud, cultural y educativo.

El Artículo Tercero Constitucional, referente a la educación, establece que el Estado es el encargado de brindar educación de forma laica, gratuita y universal. Con esta medida, es posible asegurar en la mayoría de la población la historia colectiva desde la perspectiva institucional. Con esto, la Historia de México y la Historia Universal se narran desde los intereses de la clase empresarial y gobernante, dependiendo de sus intereses económicos. La Historia se llena de fechas, personajes, batallas, dejando de lado otras versiones, como

la microhistoria, la historia desde abajo, la historia de las mujeres, la historia de la sexualidad, o la historia de procesos políticos como la guerrilla e intenta eliminar de la memoria las masacres perpetuadas por el Estado Mexicano. La televisión, en ese sentido y dentro de dicho contexto, jugaba el papel de reforzar, de manera no oficial, los intereses políticos y económicos del Estado Mexicano.

Los sesenta marcaron el fin de la Época de Oro del Cine Mexicano, el remonte en la producción de Hollywood, los comienzos de la Guerra Fría y la consolidación de las empresas televisivas. Con la incorporación de los televisores en la vida cotidiana de la población, algunos grupos artísticos, como el grupo Fluxus, retomaron la ideas de los dadaístas de hacer una crítica a la modernidad a partir de la descontextualización utilitaria de los objetos en sus prácticas artísticas. Los artistas intentaron dar la vuelta al imperativo utilitario de la ideología capitalista. utilizando la televisión como motivo central de su crítica a la forma en la que se ordenaba la sociedad occidental.

Modificando el uso de aparatos tecnológicos, como el televisor, criticaban la utilidad positiva y económica que reforzaba la conformación ideológica del Estado y la consolidación de la televisión como un poder fáctico. La televisión es un sistema que recibe y transmite imágenes de un lugar a otro a través de ondas de radio. La televisión, en oposición al video, fue el parteaguas de una serie de neovanguardias que llevaron y llevan el arte hacia la crítica a la materialidad de la obra tanto en un sentido literal, como en el arte conceptual y contemporáneo, así como en el arte digital y multimedia, realidad virtual y netart, además de oponerse a los discursos hegemónicos emitidos desde las cadenas televisoras, la mayoría privadas.

Más adelante retomaremos el trabajo del grupo Fluxus, el cual fue precursor en la práctica artística con video como soporte. Pero antes es necesario hacer una breve semblanza histórica sobre la televisión ya que la práctica videoartística está en estrecha relación con este medio en el contexto político y social mexicano.

1.2. Video, televisión y política desde el 68 en México

El año de 1968 en México, como en varias regiones del mundo, fue un parteaguas en la consciencia histórica y en la memoria colectiva del sector estudiantil. En este capítulo exploraré brevemente el movimiento del 68 y algunos acontecimientos que transcurrieron casi en paralelo para poner en común el contexto de los medios de comunicación, la política del Estado Mexicano y las manifestaciones artísticas a raíz del 68. Todo esto en relación con la situación política y artística que ocurría en algunas partes del mundo que previamente he mencionado en este mismo capítulo, en relación a las corrientes artísticas de principios del siglo XX.

Algunos de los procesos políticos por los que estuvo permeado el movimiento del 68 en México fueron el Mayo Francés, la Revolución Cubana y la Guerra Fría. Procesos que contribuyeron a la crítica al Estado desde la ideología marxista y la consciencia de clase. En cuanto a las condiciones al interior de país, el presidencialismo autoritario fue un factor de descontento, así como el agotamiento del "milagro mexicano", de la pugna entre diferentes sectores de la población a raíz de los Juegos Olímpicos del 68 y el clima de inestabilidad por el destape Luis Echeverría² como el candidato a la presidencia para 1970.

Los jóvenes, durante el 68, se enfrentaban contra un clima de represión gubernamental. La televisión, por su parte, secundó al gobierno apoyando la represión y no transmitiendo lo que ocurría en la calles. La cobertura noticiosa de los hechos fue realizada desde la versión oficial, afirmando que la trifulca era un intento de desestabilización política fraguado por los grupos comunistas.

Durante y después de la matanza de estudiantes ocurrida en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, los medios estuvieron controlados por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz,

²Ex-presidente de México de 1970 a 1976. Culpable de fraguar el plan para el asesinato y desaparición forzada de estudiantes en oposición al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en su calidad de secretario de Gobernación. La primera orden de aprehensión fue dictaminada por el magistrado federal José Angel Mattar Olivia en julio de 2006. Información consultada en <https://www.jornada.com.mx/2006/07/19/index.php?section=politica&article=020n1pol>

ninguna televisora cubrió el hecho en la magnitud en la que había ocurrido. Sólo el semanario *¿Por qué?* y *El Excelsior* de Julio Scherer dejaron de lado la censura y autocensura para denunciar la masacre del dos de octubre. La mayoría de los periodistas y medios se conformaban con el “chayote”³ para decir y callar lo que al gobierno le era conveniente.

“Según Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría el movimiento había sido causado por un complot soviético-cubano”. (Moctezuma, 2008, p. 332) Sin embargo, no hay pruebas de ello. Debido al clima de tensión, producto de la Guerra Fría, de las políticas anticomunistas, aunado a la paranoia conspiracionista por el espionaje, la hipótesis de Ordaz tomaba fuerza en la opinión pública expresada en los medios por su gobierno controlados.

Eliminar de tajo el incipiente movimiento estudiantil, en el contexto del auge del socialismo a nivel internacional, fue la forma en que las altas cúpulas de poder de la clase política y empresarial mexicana garantizaban la protección de sus intereses económicos, en gran medida, determinados desde el control social y económico implementado por Washington.

“Una vez en la presidencia, Luis Echeverría fue quien impulsó la dependencia hacia Estados Unidos al promover un endeudamiento externo acelerado, quintuplicando la deuda externa que a principios de su mandato era de 3,600 millones de dólares, al final había alcanzado los 19,000 millones de dólares. [...] A finales de su gobierno firmó la primera Carta de Intención con el Fondo Monetario Internacional que preparó el terreno para el *ajuste estructural* y la plena aplicación de las medidas neoliberales que Washington quería imponer en México. Con la firma de la Carta de Intención con el FMI vino la devaluación del peso que se había sostenido 22 años a 12.50 por un dólar, la petrolización de la economía [...] y toda una serie de medidas como: el IVA, congelamiento salarial, etc., que significaron el puente hacia el neoliberalismo y que posteriormente aplicaron Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de

³Forma en la que se le llamaba al soborno que ofrecía el gobierno mexicano a los periodistas para comunicar la misma versión a todos, dejando de lado la investigación y ética periodística.

Gortari”(Moctezuma, 2008, p. 336)

La relación entre los medios de comunicación y el gobierno surgió a partir de una relación de poder por dos vías. Por un lado, los medios presionaban al gobierno para satisfacer y garantizar sus intereses económicos, al mismo tiempo que daban apoyo y legitimidad al régimen a través del contenido de sus transmisiones. Por su parte, el gobierno, centralizado en la figura del Ejecutivo Federal, fue el agente que determinó las reglas de operación y contenido de los medios. Exigía lealtad política mientras que otorgaba beneficios económicos y técnicos a las televisoras concesionadas, (Guerrero, 2010).

En el trasfondo, Emilio Azcárraga Vidaurreta, al momento de fundar la radio, se encontraba en un momento clave para la historia de los medios en México, además de que tuvo los elementos necesarios para comenzar con el proyecto que marcó la cultura popular de la sociedad mexicana. Los factores que influyeron en la consolidación de Televisa como monopolio en el campo de las telecomunicaciones fueron; por un lado, el apoyo técnico de su hermano, Raúl Azcárraga, quien contaba con un conocimiento técnico del funcionamiento de los radio transmisores, aprendido en Estados Unidos; por otro lado estaba el capital proveniente de la familia de su esposa, Laura Milmo Hickman y su cercanía con el gobierno mexicano cuando el Estado comenzaba a designar ancho de banda para frecuencias de radiodifusión.

La primera concesión otorgada por el gobierno para televisión privada fue para Rómulo O’Farril, canal 4 XHTV-TV en 1950. La segunda concesión fue para el fundador de la emisora de radio XEW-AM, Emilio Azcárraga Vidaurreta. La concesión fue para operar XEW-TV, Canal 2. En 1955, el canal de Azcárraga Vidaurreta se fusionó con la XHGC-TV, formando así Telesistema Mexicano. Posteriormente, su hijo Emilio Azcárraga Milmo fusiona Telesistema Mexicano con Televisión Independiente de México. Es así como surge Televisión Via Satélite (Televisa) en enero de 1973. Como podemos notar por las fechas, el surgimiento y consolidación de la televisión coincide los años de mayor actividad del grupo Fluxus y con el surgimiento del videoarte como práctica artística. De entre 1950 a

1970.

En cuanto a la televisión pública, la primera concesión entregada fue para el Instituto Politécnico Nacional para Canal 11 en 1958. No obstante, la audiencia de la televisión pública estaba limitada por la infraestructura que tenía para transmitir señal. La industria de la radio y la televisión llegó a México en un momento en el que era necesario impulsar una ideología que concordara con el nacionalismo, que funcionaba como pilar de la identidad nacional que el Estado necesitaba para el “nuevo siglo”, pero también fue un punto medular para la incipiente industria de las telecomunicaciones.

La televisora dirigida por los Azcárraga disputaba la verdad entre los televidentes. Televisa como un actor más en la esfera de la opinión pública, en los años de Luis Echeverría, consiguió posicionarse como el principal medio de comunicación en México y también en Latinoamérica. Televisa tenía una fuerte ingerencia simbólica e ideológica en los espectadores, controlaba lo que se decía, cómo se decía y qué se callaba, frente a crímenes de estado como el Halconazo de 1971 y la masacre de estudiantes ocurrida el 2 de octubre 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El eje de la televisión privada fue el entretenimiento y la publicidad. Televisa se consolidó como monopolio en los setenta y ochenta. Por conveniencia económica y fiscal, reforzaba en sus mensajes la política económica del gobierno mexicano. Por medio del tiempo fiscal el gobierno de Díaz Ordaz y de Luis Echeverría ejercían presión sobre las televisoras privadas.

“La matanza estudiantil de 1968 marcó un quiebre no sólo político sino mediático. [...] La concreción de ello fue el reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión, en 1969, a menos de 10 meses de la matanza, que creó el polémico y famoso impuesto en especie de 12.5 % conocido desde entonces como *los tiempos fiscales*” (Villamil, 2017, p. 62)

La televisión pública por su lado, estaba totalmente controlada por el gobierno. Para establecer más diferencias entre la televisión privada y pública, me referiré a Florence Toussaint, quien nos dice que “la televisión pública en México, la definimos como todos los sistemas, apartados, canales que, independientemente de los contenidos que difundan, han surgido de un apremio estético, de un interés político, de un objetivo que apunta al uso

social educativo de una tecnología, al servicio público con alcance masivo y que dependen de alguna instancia del Estado. Se les denomina de distintas maneras: oficial, pública, permisionada, no lucrativa, gubernamental, estatal, cultural, sin embargo atienden, para ser consideradas así, al mismo principio” (Toussaint, 2009, p. 102).

Si bien la televisión pública tenía, entre muchas cosas, una función educativa “ encontramos críticas a la denominación de televisión pública, al partir de las experiencias europeas, canadienses e incluso de Estados Unidos, la característica esencial que las definiría, sería su autonomía relativa respecto del poder establecido y el que las leyes garanticen un financiamiento suficiente para su operación. En algunos casos, se considera que pueden vender su tiempo bajo estrictas regulaciones para evitar su mercantilización. En los países europeos que conservan el servicio público, éste es sostenido en gran parte por los ciudadanos, a través del impuesto determinando el canon. ” (Toussaint, 2009, p. 105)

La historia de las televisión pública está poco documentada y llena de tropiezos como las constantes negativas para que la UNAM obtuviera permiso para transmitir imágenes vía satélites (debido a la confrontación entre el gobierno y las y los estudiantes), la baja señal que tenía Canal Once para transmitir y el modelo comercial adoptado por el Instituto Mexicano de la Televisión a mediados de la década de los ochenta que reforzaba las incipientes políticas neoliberales del sexenio de Miguel de la Madrid y el control gubernamental sobre el contenido de los programas.

Paralelamente a la consolidación de la televisión como medio de comunicación masiva con más injerencia en la opinión pública, prácticas artísticas como el videoarte se posicionaron en contra de este medio.

El videoarte “surgió como parte de las propuestas de desmaterialización en la década de 1960, del tránsito de la obra objetual a la procesual y conceptual: el videoarte retoma elementos del lenguaje de las artes plásticas y del cine, principalmente. Además, asimila aspectos de las conocidas vanguardias históricas, neodadaísta y de las propuestas conceptuales y ambientales.” (Zapett, 2014, p. 9)

Pese a que en los inicios el videoarte comparte la misma tecnología que la televisión,

ésta expresión artística desvía la comunicación masiva al plano simbólico, reintegrando lo estético a la crítica hacia las sociedades industriales, de consumo y del espectáculo que fomentaba la televisión. Empático con los principios del neodadaísmo, el videoarte criticaba a la tecnología desde la misma tecnología. Las y los artistas pioneros en ésta práctica artística, visualizaban simbolismos íntimos, políticos, eróticos, etc. Al establecer analogías visuales en el montaje, utilizando al sonido como recurso y experimentando con las formas de registrar el movimiento con una cámara, así como la apropiación de metraje encontrado de rollos de película aparentemente de desecho o enmohecido y las diferentes formas de representar el tiempo explotando la gramática cinematográfica. El tiempo y su comprensión partían de la no linealidad, así como la simultaneidad de acontecimientos que modificaban las formas de representación de la realidad, (Zapett, 2014).

Las empresas de comunicación durante los setenta y ochenta, crecieron a una velocidad inusitada, tendiente al monopolio, como lo era en el caso mexicano. Es por ello, que el videoarte se posicionaba desde una perspectiva contracultural mediante la experimentación e hibridación de medios tecnológicos y prácticas artísticas. El grupo Fluxus, desde su influencia dadaísta, imprimió en el videoarte un ánimo de desmitificación de la obra y el artista.

Pese a que durante los sesenta y setenta, prácticas artísticas no convencionales, como el videoarte, tuvieron su época de mayor efervescencia, éstas carecen de documentación sobre su propia historia debido a la *cerrazón* gubernamental, así como por la represión estudiantil y la masacre del 2 de Octubre de 1968” (Minter, 2008). El videoarte se vio influenciado por el movimiento del *Super 8*, ya que éste se pronunciaba a favor de crear *otro cine*, más vinculado a la búsqueda formal reflexionando sobre el medio, con bajos costos de producción, de creación independiente.

Una característica común en el videoarte es su oposición a estereotipos y la falsa representatividad plural, así como su negativa a la censura gubernamental en los medios.

En el mundo, los precursores del videoarte fueron algunos miembros del grupo Fluxus, como Nam June Paik, Wolf Vostell y artistas como Bill Viola, Shigeto Kubota, entre otros.

“Como primer antecedente del videoarte, el artista alemán Wolf Vostell empleó en 1958 el aparato televisivo en una propuesta artística que abrió el campo a la videoescultura. Con una fuerte influencia dadaísta, manifiesta en una estética de la destrucción, provoca al espectador en los eventos o acciones que realiza. Manipula fragmenta y distorsiona las imágenes televisivas; sepulta, dispara y envuelve televisores en alambres de espinos: transforma esta tecnología en símbolo de un tipo de sociedad. Con sus decollage/happenning, establece analogía entre la aniquilación de los materiales y de las condiciones de vida humana a través de una aguda crítica a su época.” (Zapett, 2014, p. 17)

En México son pocas las publicaciones que dan cuenta sobre la historia del videoarte desde una mirada crítica, teniendo en cuenta factores políticos, sociales y culturales de la época. Es paradójico que en las décadas de los sesenta y setenta en las que las prácticas artísticas no convencionales, como el videoarte, tuvieron más efervescencia, no exista una documentación robusta de dicha actividad. (Minter, 2008, p. 1). La relación del videoarte con el cine experimental y el cine de arte tiene un punto de convergencia en el uso de la cámara Super8 y la problematización sobre las formas de exhibición y costos de producción, así como la búsqueda formal y la reflexión del medio. Los temas que abordaban los festivales de Super8 como el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente, citado por Minter, aludían a la represión del movimiento estudiantil del 68 e incluían tópicos de crítica social y política de denuncia.

1.3. El video como medio alternativo al monopolio televisivo

El videoarte, así como el cine experimental e independiente, fungieron como catalizadores del descontento en torno a la televisión como una herramienta de control de masas. “Los artistas cuestionaron y criticaron a la televisión a través de su representación y su utilización como objeto signifiante.” (Minter, 2008, p. 2). En la década de los setenta, Pola Weiss, pionera del videoarte en México, inició su exploración artística. Pola concluyó la

licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en 1975, lugar en el que años más tarde impartió clases de introducción a los lenguajes audiovisuales, producción de televisión y técnicas de producción audiovisual.

Pola Weiss tenía formación como fotógrafa, pintora y bailarina. Por ello utilizó el videoperformance como una de las formas más recurrentes en su obra. “Generalmente ella bailaba con y para la cámara haciendo de esta herramienta una extensión de su cuerpo.[...]Pola Weiss fue la primera artista en México que incorpora el video como su herramienta principal de creación, con una conciencia clara del medio.”(Minter, 2008, p. 3)

Si bien, el trabajo de Pola abordaba problemas de género en donde exponía su cuerpo y privacidad como materia y sujeto de la representación (Minter, 2008, p. 4), en una visita que realicé a la videoteca de TV UNAM⁴, pude constatar en el catálogo de dicha institución que varios de los trabajos de Pola, en el título, enunciaban procesos políticos importantes para la historia política y social de México, como el levantamiento zapatista, las elecciones del 88 y el neoliberalismo de Miguel de la Madrid ⁵.

Además de Pola Weiss, otro artista que tuvo su momento de mayor producción en los setenta y ochenta fue Ulises Carrión. Él vivió en Amsterdam desde 1970 hasta su muerte en 1989. Experimentó con el performance, el video y el sonido. Su interés circundó los sistemas de comunicación independientes y autónomos.

En los ochenta, debido a los adelantos tecnológicos producto de la Guerra Fría y su consecuente abaratamiento de herramientas para grabar, fue una época muy fructífera para el videoarte, sin embargo el interés por lo social, decayó.

“La heterodoxia artística de los años ochenta benefició al videoarte con una

⁴Lugar que conserva la mayor cantidad de piezas Pola Weiss, debido a que ella trabajaba en dicha institución cuando se encontraba en su años de mayor actividad artística.

⁵Sin embargo, acceder a estos archivos me fue negado por cuestiones burocráticas, que implicaban conseguir firmas de la directora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, del coordinador de mi licenciatura, así como del director de TV UNAM. Razón por la que suspendí dicha búsqueda. Pese a ello, lo dejo enunciado en este breve párrafo para interés futuro de alguna incipiente investigadora con ánimo para tratar con las trabas burocráticas y un interés genuino por desmarcar el trabajo de Pola sólo de la problematización de género y abordarla en una dimensión más justa

mayor accesibilidad a cámara de video, la introducción del formato VHS, nuevas posibilidades electrónicas de posproducción, innovadoras propuestas formales y la convergencia de la experimentación en el cine y en el video. Los profundos cambios sociales que se gestaron en las décadas anteriores, se agudizaron en ésta; el capital se reorganizó produciéndose un salto cuántico en lo científico y tecnológico, y en el videoarte, como en otras expresiones denominadas *alternativas*, se respondió a una condición individualista en que predominó un discurso introspectivo, autobiográfico y autoreferencial.” (Zapett, 2014, p. 24)

Esta transición entre décadas marcó un desinterés por temas de tinte político para dar un giro hacia la exploración individual utilizando recursos visuales propios del videoarte y sus formas de producción así como los medios para fijación en un soporte. En el cine la producción nacional, que había entrado en declive desde inicios de los sesenta, encontró su punto más bajo en los ochenta. La escena independiente cinematográfica, registró apenas 32 filmes durante los seis años de mandato del ex Presidente Miguel de la Madrid. (Zapett, 2014, p. 26)

No obstante, Minter en la recapitulación que hace para el libro *Videoarte en Latinoamérica* coordinado por la investigadora española Laura Baigorri, señala su interés por mostrar en su obra las condiciones de vida de los jóvenes en zonas marginadas, así como la vida en comunidades rurales, con el fin de acercar el cine digital⁶ a las comunidades indígenas zapotecas en Oaxaca y a estratos de la población ignorados e invisibilizados por el monopolio televisivo que era Televisa en los ochenta, década en la cual Minter comenzó su quehacer artístico con el video como medio. En ese mismo artículo la videoasta mexicana señala las complicaciones que tuvo al momento de exhibir su obra ya que “en ese entonces prácticamente no había ningún sitio para mostrar video” (Minter, 2008, p. 5) por lo que una gran cantidad de su obra se perdió o quedó sepultada en el olvido.

El videoarte en esta década se incorporó a algunos planes de estudio de escuelas de

⁶Modo en el que ella nombra a su actividad artística en la hibridación que hacía entre cine y video.

comunicación y arte, por lo que su práctica se popularizó, aunado a la reducción de costos de producción gracias a la existencia de formatos como el 8 mm, 16 mm, Betacam, VHS, así como el DV y MiniDV en los noventa.

Para 1986, Rafael Corkidi organizó la *Primera Muestra de Videofilme*, en la que participaron artistas como Sarah Minter, Adriana Portillo, entre otros. Y para 1990 él mismo organizó la *Primera Bienal de Video*. A finales de los ochenta y principio de los noventa, el videoarte incursionó en galerías y festivales como: el MoMA en Nueva York, en el Festival Internacional de Cine y Video de La Habana, en Museo Carrillo Gil en México, el Centro Ars Electrónica de Linz, el ZKM Center for Art and Media de Karlsruhe, por mencionar algunos.

En México, un sitio que poco después se convirtió en epicentro de las prácticas artísticas con medios electrónicos y digitales fue el Centro Multimedia (CMM) ubicado en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México y dependiente del hoy inexistente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes⁷. Fundado por el artista electrónico Andrea Di Castro en 1993 y el cual dirigió hasta 2001. El CMM, en 1999, organizó la primera emisión del *Festival de Video y Artes Electrónicas Vid@rte*. Festival que años más tarde se convertiría en el *Festival Transitio*, el punto más evidente en el cual el videoarte se convirtió en un arte institucional.

El proceso de institucionalización del videoarte coincidió con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el levantamiento zapatista ocurrido el primero de enero de 1994. Antes de continuar con el proceso de institucionalización, considero necesario aclarar la diversidad del material cinematográfico y videoagráfico que existía en los noventas.

Del lado del cine, en los setenta, cineastas como Felipe Cazals, Jorge Fons, Rubén Gámez, Alberto Isaac, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Julio Bracho y Arturo Ripstein,

⁷Intitución fundada el 8 de diciembre de 1988 por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari. Fue disuelta en 2015 debido a las constantes irregularidades laborales y fiscales. Ahora, todos los organismos que constituían al CONACULTA al momento de su desaparición, es decir; las instituciones de cultura, museos, programas, patrimonio, bibliotecas, consejos, publicaciones y centros de educación e investigación, son parte de la Secretaría de Cultura.

entre otros fueron algunos de los que se encargaron de rescatar el cine independiente en México después del declive de los sesenta. En los setenta también se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), ubicado a un lado de los Estudios Churubusco, así como productoras estatales como el Conacine, Conacite I y Conacite II.

Durante el sexenio de Luis Echeverría (1971-1976) sobresalieron algunos realizadores como Raúl Araiza, Rafael Corkidi, Alejandro Jodorowsky, Paul Leduc, entre otros. Películas como *Canoa: denuncia de un hecho vergonzoso* (1976) que parecía tener como elemento principal una crítica social y política, sólo reforzaban la idea al exterior de que el sexenio de Echeverría era plural e incluyente con películas disidentes. Pese a la aparente apertura, continuó la censura gubernamental y autocensura.

En los setenta y ochenta, el cine comercial estaba repleto de churros ⁸. El cine de ficheras, la discriminación indígena (con personajes como La India María) y estereotipos mediocres y misóginos (como Cantiflas, Capulina y Mauricio Garcés) era lo que se mostraba en las producciones más comerciales.

Posteriormente, en el sexenio de José López Portillo (1976-1982) la crisis del cine se agudizó. Con el nombramiento de Margarita López Portillo (hermana del ex presidente) al frente de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), éste organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, liquidó a los trabajadores de la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I (Conacite I). (Proceso, 2006)

El 26 de marzo de 1982, el incendio de la Cineteca Nacional, la cual almacenaba 5 mil filmes de acervo nacional (Proceso, 2006) evidenció la irresponsabilidad de la titular del RTC. Según muestra el documental *Los Rollos Perdidos* (2012) de Gibran Bazán, en el incendio de la Cineteca Nacional se perdieron las filmaciones, realizadas por el ejército, de los hechos ocurridos el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Margarita López, durante el tiempo que ocupó el cargo, censuró y marginó a directores mexicanos, dando más preferencia a las producciones extranjeras. El cine, por tanto, en el contexto del Estado, carecía de una política cinematográfica que regulara las

⁸Producciones de bajo presupuesto, nulo valor narrativo y enfocados a una producción cinematográfica en masa de baja calidad.

producciones e impulsara la exhibición de cine nacional no comercial.

Ya en los ochenta, con el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) fue fundado el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) con el fin de impulsar la industria cinematográfica. Acción que se quedó inconclusa, debido a la crisis económica que comenzó en 1982.

Para 1986 se creó el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y en el mismo año comenzó la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. Debido a las adversas condiciones de producción cinematográfica en México, desde los noventa ha existido un éxodo de cineastas mexicanos a Estados Unidos, el cual persiste hasta ahora y ha sido titulado por algunos medios como *The Mexican Hollywood* (Proceso, 2006).

Para 1989, Imcine pasó de ser dependiente de Conaculta. Este órgano a su vez, dependía de la Secretaría de Educación Pública. Pese a ello, la práctica cinematográfica en México continuó en el abandono. Después del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el asesinato de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, así como la devaluación del peso, abonaron al estado de inestabilidad de la industria cinematográfica debido a las condiciones económicas.

En cuanto a la televisión, personajes como Jacobo Zabludovsky y posteriormente Joaquín López Doriga, se convirtieron en los emisarios de la verdad parcial al frente de telenoticiarios de la cadena Televisa. La televisión de los setenta y ochenta no satisfacía las necesidades populares, sino que se erigió como un mecanismo social tendente a obstaculizar su expresión (no hacerlo así sentaría las bases de su deslegitimación) ante situaciones como el 2 de octubre, el halconazo o el fraude electoral de 1988 que llevó al candidato de institucional Salinas de Gortari a la presidencia. La necesidad social de información fue parcialmente cubierta por Televisa.

Por otro lado, en el video. El 6 de julio de 1988, surgió como consecuencia del arribo de Salinas al poder, *Canal 6 de julio*. Asociación civil y medio alternativo de comunicación que se posicionó en contra del autoritarismo de los gobiernos priístas, así como en contra del monopolio que ya era Televisa y contra la censura sobre temas de resistencia social,

luchas obreras, movilizaciones sociales, etc. El Canal 6 de julio marcó un parteaguas importante para el videoactivismo, visto desde la perspectiva del cine documental.

Por otro lado, el video como forma artística, fue abriéndose paso en festivales y encuentros de arte digital. Este acercamiento a espacios gubernamentales y privados, hizo que una gran cantidad de artistas dejaran de lado problemáticas sociales y se concentraran más en los discursos al interior de la obra.

Para finales de los noventa y principios de los 2000, el videoarte atravesaba por un proceso de popularización de la práctica, aunado a los diversos circuitos de exhibición existentes, así como al abaratamiento de los costos de producción y a la enseñanza del video en escuelas de arte. El videoarte en esta época vivió una etapa de divergencia entre los fines que perseguían, las formas materiales de producción y los motivos detrás de la creación de piezas expresadas en el discurso. Con la llegada de Salinas al poder, el Conculca a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), comenzó a otorgar becas de creación como la Jóvenes Creadores o el Sistema Nacional de Creadores. Estas decisiones, fueron coyunturales ya que propiciaron un clima de tensión entre las y los artistas ya que las becas ponen a competir desde la individualidad a los miembros de la comunidad artística, generó descontento por la forma en la que se otorgan las becas. Esta dinámica segmenta y condiciona los discursos de las piezas realizadas con las becas. Es por ello que el video militante, intenta posicionarse en constante crítica a dichos procesos de individualización del video. De forma similar, algunos colectivos que incluían el video y el performance como SEMEFO, continuaron con la crítica gubernamental desde el arte, sin embargo el proceso de institucionalización ya había comenzado. Por otro lado, la llegada de internet a México fue un factor que irrumpió en la práctica artística con video, artistas como Ximena Cuevas, Bill Viola, Fernando Llanos, Alejandro Valle, Alfredo Salomón, incluyeron en sus narrativas una perspectiva más amplia que incorporaron en el video internet como un elemento imprescindible en la obra.

En el siguiente capítulo exploraré el videoarte en el contexto de internet en sus connotaciones políticas a partir de la materialidad de las imágenes. Así como los proceso

políticos que antecedieron a la desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, ocurrida en 2014.

Capítulo 2

Materialidades de la imagen y procesos políticos

A lo largo de este capítulo revisaré las condiciones sociohistóricas implicadas en la desaparición de personas como mecanismo de control social por parte del Estado mexicano. Haré un recuento de los hechos ocurridos el 26 de septiembre de 2013 en Iguala, Guerrero, sobre la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa para poner en común la relevancia que tienen las imágenes que atestiguaron o documentaron los hechos. Posteriormente, definiré el concepto de apropiación partiendo de diferencias epistémicas¹. Explicaré el vínculo entre la ética del software libre y los diferentes tipos de licencias de distribución con el videoarte en el contexto de Internet. Finalmente explicaré la relación entre la apropiación de material audiovisual desde la perspectiva de la economía de las imágenes de Hito Steyerl, tomando en cuenta el cruce entre los conceptos desarrollados hasta el momento con la propuesta teórica de Steyerl y así sentar las bases para el estudio de caso, de la obra de Bruno Varela, que tendrá lugar en el capítulo tres.

¹“Una lógica epistémica es la forma en que se ordena el conocimiento. Esto significa que cada modo de conocer dispone de principios, criterios de cientificidad o legalidad del conocimiento, métodos e instrumentos para aproximarse al estudio de las cosas y de las ideas. En cada lógica epistémica, se fundamentan perspectivas teóricas y metodológicas, disciplinas y teorías, que comparten una manera de pensar el conocimiento y por tanto la realidad.”Lumbreras Castro, *Posturas del Conocimiento de la Comunicación*. UNAM, 2002. p. 8

Lo que pretendemos demostrar es que apropiarse de material videográfico implica un cuestionamiento a las políticas de *Copyright*. Valerse del uso de licencias como *Creative Commons* o *Copyleft* para apropiarse de contenido de la red, transformarlo y resignificarlo tiene un trasfondo ideológico y político coincidente con posturas contrahegemónicas y críticas a la propiedad privada. Pensar en la economía de las imágenes en el videoarte que hace uso de esta práctica de apropiación, efectivamente, implica una posición política de resistencia, como es el caso de las piezas de Bruno Varela, pensándolas en el contexto de la disputa por el discurso que pone en duda la legitimidad de la versión oficial en torno al caso Iguala. La pregunta que motiva a este capítulo es si la crítica desde el videoarte puede ser tan transgresora como lo es el periodismo crítico y de investigación, pero pensando que el autor (videoasta en este caso), queda fuera de las dinámicas de extorsión, amenazas y asesinatos por vulnerar información que vincula al crimen organizado con el Gobierno. La propuesta es que el video como acto político puede intervenir en procesos políticos y sociales, informando y criticando, desde la materialidad y el contexto de las imágenes.

2.1. Periodismo en el contexto de las desapariciones forzadas

En el contexto de la guerra contra el narcotráfico, la desaparición forzada de personas, las masacres, balaceras y ejecuciones extraoficiales, el periodismo crítico se convirtió en un oficio de alto riesgo (Artículo-19, 2016). La desaparición forzada de quienes ejercen la libertad de expresión en México se volvió una constante con cifras alarmantes.

Por otro lado, ese resquicio del videoarte que se mantuvo por la línea de la constante crítica al modelo económico, así como a las políticas represoras del Gobierno Mexicano, fue lo que me permite plantear que este medio (el video) tiene en su centro una fuerte carga política e informativa. Estas obras que critican y se oponen a la “verdad” que intenta dar el Estado sobre hechos tan profundamente dolorosos (para las familias y la sociedad en general) como al desaparición forzada de personas, para mí son una forma de resistir e informar, similar a la que hace el periodismo de investigación, pero de una forma más segura para quien ejerce su derecho a expresarse.

Esta actividad es o no una forma de resistencia política, a partir de contemplar el análisis contextual de las obras en su materialidad. Para ello pondré en común algunos elementos necesarios para el análisis desde la perspectiva de la economía de las imágenes.

Para poder analizar esta relación dialéctica entre las imágenes como acto político en su contexto me situaré en un proceso político que tuvo lugar a partir de la desaparición de los estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa y el ciclo de reformas neoliberales que impulsó Peña Nieto durante su mandato (2012-2018).

La desaparición forzada de personas es una práctica política que tiene su origen en la Alemania nazi. Es un “método de control social cuyos elementos fundamentales fueron la clandestinidad (sin víctima no hay victimario ni delito)” (Marcoso, 2006). Esta forma de control social garantiza expandir un clima de miedo entre la población. En Latinoamérica, estas medidas fueron utilizadas en países como El Salvador, Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Honduras, Bolivia, Haití, Nicaragua, entre otros. (Marcoso, 2006)

La desaparición forzada en México está presente en la memoria colectiva desde la matanza del 2 de octubre del sesenta y ocho. Posteriormente a inicios de los años setenta, con el resurgimiento del movimiento estudiantil y con la guerrilla, “la desaparición forzada fue tomando forma como política de Estado en contra de dirigentes políticos, militantes guerrilleros y miembros de movimientos sociales” (Marcoso, 2006). Y en general con la población civil y familiares de las y los desaparecidos que tuvieran ideas contrahegemónicas o subversivas.

En los años de la llamada *Guerra Sucia*², uno de los estados con mayor índice de desapariciones y violencia fue Guerrero. El clima de terror se expandió también por Sonora, Chihuahua, Sinaloa, Nuevo León, Jalisco, Oaxaca, Chiapas, Morelos, Estado de

²De acuerdo con lo expuesto por la socióloga Sandra Oceja Limón en su tesis de maestría, el término Guerra Sucia es polémico, ya que todas las guerras son sucias puesto que hay asesinatos masivos, violaciones y derrame de sangre en poblaciones enteras. Técnicamente no hay *guerra limpia* por lo que el término es un eufemismo para referirse al terror de las dictaduras militares en el Cono Sur. Es un concepto del lenguaje usado principalmente por periodistas para “denunciar situaciones irregulares de intervención del ejército contra organizaciones guerrilleras y la población civil” *La novela de guerrilla en México y el poder de los espacios legibles*, UNAM, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, 2013, p.10

México y en el Distrito Federal (hoy Ciudad de México).

Entre los años sesenta y los ochenta, las desapariciones sumaban entre 1200 y 1800 personas en promedio. (Marcoso, 2006). Sin embargo para la década de los noventa, la cifra de personas *no localizadas* continuo incrementándose. El gobierno continua minimizando el problema, además de que no cuenta con una claridad en las cifras por ausencia de registro.

Para enero de 2019 la Comisión Nacional de Búsqueda (CNB) en su primer informe comunicó que se tiene registro de 40,180 desaparecidas y desaparecidos en todo el país. (Expansión, 2019) La desaparición forzada de personas es para el gobierno un método de control social a partir del miedo y la violencia. Violencia que se ha incrementado con las políticas que favorecen la acumulación por despojo en territorios ocupados por pueblos originarios, los cuales se han mantenido en resistencia por mas de 500 años.

Guerrero, debido su posición estratégica en el trasiego de drogas a Estados Unidos, su ubicación portuaria, tierras fértiles, altos índices de pobreza y riqueza de recursos naturales ha sido blanco de esta violencia. Organizaciones como El Partido de los Pobres, la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR), Ejército Revolucionario del Pueblo Insurgente (ERPI), las Milicias Populares, la Liga 23 de Septiembre, las Fuerzas Armadas Revolucionarias-Liberación del Pueblo (FAR-LP), son organizaciones armadas del pueblo que han surgido como desde principios del siglo XX, como una forma de combatir la hostilidad gubernamental y extranjera que tiene intereses económicos en la zona. Para la década de 1960, las confrontaciones entre dichas organizaciones y la violencia con la que ha respondido el Gobierno, fuera de los reflectores, es lo que se conoce como *Guerra Sucia*. Teniendo en cuenta que de forma paralela, Estados Unidos y la Unión Soviética estaban inmersos en la Guerra Fría, clima que intensificó la violencia del Estado en contra de la oposición.

Lucio Cabañas, líder de el Partido de los Pobres, fue egresado de la Escuela Normal de Ayotzinapa y en su juventud fue simpatizante del Partido Comunista Mexicano. Él, junto con personajes como Genaro Vázquez Rojas, Silvestre Mariscal, entre otros, man-

tuvieron una lucha armada en contra del gobierno mexicano, por razones de defensa del territorio, vinculadas a su reflexión política, desde una conciencia de clase arraigada en el campo, desde una perspectiva combativa. Esta herencia de lucha, aún sigue presente en la memoria de los estudiantes de las Normales Rurales y es el eje que articula su formación como maestros.

Por su parte, el gobierno, durante el periodo de las guerrillas rurales, arrasaba con pueblos alejados en la sierra, detenía masiva e ilegalmente, enclaustraba a las personas en cárceles clandestinas, desterraba, perseguía, torturaba y desaparecía personas. (Mendoza, 2015) La práctica de desaparecer cuerpos se convirtió en un acto sistemático por parte del gobierno, a finales de los años setenta. Según Mendoza, citando a Laura Vázquez, la primera desaparición forzada en esos tiempos de actuar del gobierno fue la de Epifanio Avilés Rojas, vinculado con la ACNR de Genero Vázquez, ocurrida el 19 de mayo de 1969. Él fue entregado a dos militares, uno de ellos, Mario Acosta Chaparro, ha sido señalado como el inaugurador de los vuelos de la muerte en el estado de Guerrero y responsable de las desapariciones de varias personas en ese tiempo.

En resumen, el termino *Guerra Sucia* hace referencia a la etapa en la que el Estado volcó su fuerza y aparatos de inteligencia para eliminar los actos de inconformidad social y subversión. El término hace referencia al rechazo de la ley desde el Estado, el cual públicamente no tomaba acciones en contra de la insurgencia armada, pero desde la ilegalidad linchaba ferozmente a los guerrilleros, arrojando cadáveres al mar, desapareciendo, asesinando y torturando. En el discurso oficial, el Estado no reconoce a las guerrillas, las deja limitadas al campo de la delincuencia y terrorismo, negando así la lucha y las causas de la misma. Desde la prensa y los medios de comunicación, se hace eco de esta versión, ignorando a los luchadores sociales, sus programas políticos, ideales y exigencias, intentando dejar su lucha en el olvido, así como sus cuerpos. (Mendoza, 2015)

Después de este periodo, las desapariciones sistemáticas y asesinatos de personas reaparecen con fuerza desde el 2000, después de casi 40 años de la *Guerra Sucia*. El periodismo se convierte en una actividad de alto riesgo. La organización Artículo 19, do-

cumenta que hay un aproximado de 124 comunicadores asesinados en México, en posible relación con su labor periodística de 2000 a 2019. La violencia del Estado, ha tenido múltiples factores, desde 2006 “la *guerra contra el narcotráfico* arrancó de manera oficial” (Artículo-19, 2019) y ha sido la principal causa de la violencia en el país. Durante el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa, ésta comenzó desde el primer día de su Gobierno con la llamada Guerra contra las drogas³, la cual disparó la violencia contra la prensa en todo el país.

De acuerdo con información de la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH), la *guerra contra el narcotráfico* rompió con la tendencia que perduró por casi 20 años, en la cual cada año el índice de homicidios había alcanzado un mínimo histórico de 9 homicidios por cada 100.000 habitantes en 2007. Para 2011 la tasa de homicidios se había incrementado a 24 por cada 100.000 habitantes. Retomando cifras del INEGI, tomadas del informe del CMDPDH, entre 2007 y 2011 se reportaron 95.646 homicidios, que en promedio da un aproximado de 50 personas por día. Con información de la misma fuente, durante la administración de Felipe Calderón (2006-2012) se registraron 102 mil 696 homicidios dolosos, de los cuales 70,000 estaban relacionados con la *guerra contra el narcotráfico*. Debido a la falta de investigación sobre la violencia contra los periodistas, es imposible tener certeza del número de muertes que fueron provocadas por el crimen organizado y cuales fueron ejecutadas por las fuerzas del Estado, (Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2014).

La desaparición forzada de personas, durante el periodo de la *Guerra Sucia* y del conflicto armado en Chiapas, era una forma de represión hacia personas con motivos políticos, líderes sociales, activistas o integrantes de grupos insurgentes. Sin embargo, desde el contexto de la Guerra contra el narcotráfico, las desapariciones forzadas y ejecuciones

³Cabe mencionar que los problemas por el narcotráfico en México tienen su origen varios años y sexenios atrás, desde la década de los ochenta han existido conflictos relacionados con el trasiego de drogas, sin embargo, por cuestiones prácticas, retomaré como punto de partida para mi análisis el 2006, ya que a partir de éste año es cuando se intensifica la violencia, propiciada por el Gobierno. También por que los temas que abordaré más adelante tiene más relación con lo ocurrido desde el sexenio de Felipe Calderón. Si bien conocer la historia de éstos hechos es relevante, por el momento los dejaré de lado para seguir avanzando en mi análisis.

extraoficiales se extendió a amplios sectores de la población que ya no necesariamente estaban vinculados con los motivos anteriores. Para Calderón, en sus discursos oficiales, los asesinatos de personas de forma injustificada eran “daños colaterales”, versión que mantenía ante periódicos internacionales y en encuentros públicos como el realizado con el líder del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, por el poeta Javier Sicilia. (Azaola, 2012).

Particularmente en el periodismo, la violencia que permeaba en la mayor parte del territorio mexicano, generaba silencio en los medios respecto a los crímenes que cometían tanto el Estado como el crimen organizado así como grupos paramilitares como los Zetas⁴. Los sueldos bajos, la seguridad inexistente y el clima de miedo hizo que la información que ocurría en torno a graves violaciones a los derechos humanos, sólo se compartiera de boca en boca, dejando de lado la investigación noticiosa.

Las radios y medios locales, para mantener la integridad física de su equipo, redactores, fotógrafos, editores, periodistas y familiares decidían optar por no hablar de lo que sucedía en torno a la violencia. Paradójicamente, los medios para existir dejaban de cumplir con su propósito: informar e investigar. Mientras tanto, algunos otros medios han preferido continuar por la línea de la nota roja. Ejercer el periodismo en el clima de violencia, tanto por parte del gobierno como por parte de los grupos criminales, se convirtió en una actividad de alto riesgo. De acuerdo con información de Artículo 19, en el sexenio de Calderon murieron 62 periodistas en relación con su actividad informativa. (Artículo-19, 2019)

La situación, para el sexenio posterior, el de Enrique Peña Nieto (2012-2018) no mejoró. La violencia continuó, así como las desapariciones y los asesinatos de periodistas. El saldo para ese sexenio fue de 47 periodistas asesinados. En cuanto a las desapariciones de periodistas, la misma organización, Artículo 19, documenta 24 periodistas desaparecidos de 2003 al 22 de enero de 2018. (Artículo-19, 2016)

⁴Primer grupo criminal en México que incorporó el paramilitarismo al narcotráfico, y que se extendió a otras prácticas criminales. Era compuesto por ex militares de élite que desertaron de Ejército y policías especializados.

Dentro del contexto de las desapariciones forzadas y el asesinato de personas y periodistas, la violencia impacta directamente en el ejercicio de la libertad de expresión. Esta situación expone las deficiencias jurídicas del Estado, así como el desinterés por atender e investigar dichos casos. En un 96 % de los casos de desapariciones, hay antecedentes de coberturas respecto a temas de seguridad, violencia y corrupción que vincula a funcionarios públicos con el crimen organizado. Por otro lado, en un 23 por ciento de los casos, los comunicadores, recibieron amenazas previas vinculadas con su labor informativa Artículo-19 (2016).

El trabajo de los periodistas es vital para el ejercicio de la democracia. En consecuencia, las desapariciones de periodistas representan para la prensa una represalia a su labor que concluye con la autocensura. Con la omisión del Estado, la impunidad es un mensaje de aliento a la corrupción y a la repetición de estas agresiones. Y aún más trascendente, perjudican seriamente a la sociedad, ya que niegan su derecho a la información, de claro interés público, y a la libre difusión de ideas. (Artículo-19, 2016)

La violencia por parte de grupos criminales y del Estado en el contexto de la violencia desatada desde el sexenio de Calderón y prolongado al de Peña Nieto, provoca que el ejercicio de la libertad de expresión se vea mermado y quienes lo ejercen, amenazados, desaparecidos, torturados o asesinados. Es por ello que en la presente investigación he decidido mirar al arte como un medio para decir lo que desde el periodismo ha sido cercenado.

2.2. Alternativas al discurso oficial en el caso Iguala

Históricamente, los estudiantes de las Escuelas Normales Rurales han sido criminalizados y señalados por el Estado y los medios de comunicación, así, como por las personas de la comunidad, influenciadas por las ideas del gobierno y los medios, como criminales. La Escuela Normal Rural de Ayotzinapa tiene una larga trayectoria de lucha, tanto ar-

mada como política y social. Las Normales Rurales son escuelas fundadas años después de la Revolución Mexicana con el objetivo de promover la alfabetización en el campo. A mediados de los cincuenta, existían en México al rededor de 36 Normales Rurales, sin embargo un año después del 68, el gobierno federal cerró escuelas, dejando tan sólo 14 activas. La Normal de Ayotzinapa fue fundada en 1926 y, al igual que todas las Normales Rurales, tiene una fuerte tradición de lucha en movimientos estudiantiles de izquierda.

En 26 de septiembre de 2014, al rededor de las seis de la tarde, “entre 60 y 70 estudiantes salieron de Tixtla con destino a Iguala, aproximadamente a 130 kilómetros de distancia” (Illades, 2014) Como actividad política, los alumnos expropiaban las posibilidades de transporte para movilizarse a marchas y encuentros, como la Marcha del 2 de octubre, la cual iba a realizarse días después.

La desaparición de los 43 estudiantes⁵ de la Normal Rural de Ayotzinapa marcó una profunda crisis en el gobierno de Peña Nieto. Aunado al descontento social por la aprobación del Pacto Por México.⁶

El periodismo es el primer borrador de la historia. Lo que ocurrió esa noche y la ”ver-

⁵Los estudiantes desaparecidos son: Abel García Hernández, Abelardo Vázquez Peniten, Adán Abraján de la Cruz, Antonio Santana Maestro, Alexander Mora Venancio, Benjamín Ascencio Bautista, Bernardo Flores Alcaraz, Carlos Iván Ramírez Villarreal, Carlos Lorenzo Hernández Muñoz, César Manuel González Hernández, Christian Alfonso Rodríguez Telumbre, Christian Tomas Colón Garnica, Cutberto Ortiz Ramos, Dorian González Parral, Emiliano Alen Gaspar de la Cruz, Everardo Rodríguez Bello, Felipe Arnulfo Rosas, Giovanni Galindes Guerrero, Israel Caballero Sánchez, Israel Jacinto Lugardo, Jesús Jovany Rodríguez Tlatempa, Jhosivani Guerrero de la Cruz, Jonas Trujillo González, Jorge Álvarez Nava, Jorge Aníbal Cruz Mendoza, Jorge Antonio Tizapa Legideño, Jorge Luis González Parral, José Ángel Campos Cantor, José Ángel Navarrete González, José Eduardo Bartolo Tlatempa, José Luís Luna Torres, Julio César López Patolzin, Leonel Castro Abarca, Luis Ángel Abarca Carrillo, Luis Ángel Francisco Arzola, Magdalena Rubén Lauro Villegas, Marcial Pablo Baranda, Marco Antonio Gómez Molina, Martín Getsemany Sánchez García, Mauricio Ortega Valerio, Miguel Ángel Hernández Martínez, Miguel Ángel Mendoza Zacarías y Saúl Bruno García. Y el nombre de los 6 asesinados esa noche son Julio César Mondragón Fontes; estudiante torturado y desollado, Daniel Solís Gallardo; estudiante, Julio César Ramírez Nava; estudiante, David Josué García Evangelista; futbolista, integrante del equipo de fútbol de tercera división, Los Avispones, Víctor Manuel Lugo Ortiz; chofer del autobús que transportaba al equipo de fútbol, Blanca Montiel Sánchez; pasajera de un taxi atrapado en el ataque. (GIEI, 2018)

⁶Acuerdo que firmaron los líderes nacionales de los principales tres partidos políticos de México. (PRI, PAN y PRD) y el, entonces presidente, Enrique Peña Nieto, para lograr concretar las reformas estructurales planteadas por el PRI de acuerdo al modelo neoliberal. Reformas como la venta de concesiones de la paraestatal Petróleos Mexicanos. Último resquicio del modelo del desarrollo estabilizador de los cuarenta.

dad histórica” sobre el paradero de los estudiantes secuestrados por el gobierno federal, en colusión con el Ejército Mexicano, la Policía Federal y municipal, es un tema extenso y ampliamente abordado por los medios de cualquier índole. Además de ello, la lucha por la verdad articula un eje de conflicto entre los actos ilegales del Gobierno justificados en el discurso oficial y las pruebas forenses, climatológicas, periodísticas y físicas.

La verdad sobre el caso Iguala es complejo. Ha sido abordado por prensa y agencias de investigación nacional e internacional. También ha sido analizada en exposiciones artísticas con sustento técnico y académico. Como la exposición *Forensic Architecture*⁷ realizada en las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) u obras como *Media Forensis: Caso Ayotzinapa de Arjan Guerrero* o la obra de Bruno Varela con el montaje de imágenes periodísticas y grabaciones de discursos oficiales, y un sin fin más.

Las investigaciones al respecto de lo que ocurrió la tarde noche del 26 y madrugada del 27 de marzo en torno a los asesinatos y desapariciones de estudiantes de Ayotzinapa son complejos. Es por ello que principalmente retomaré dos versiones; la proporcionada por en el Informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) y las conferencias de prensa de la Procuraduría General de la República (PGR) dadas por el entonces procurador de tal dependencia, Jesús Murillo Karam. A continuación haré un resumen de la información de GIEI en torno a los hechos del caso Iguala para poner en común con quien lee, lo ocurrido.

Antes de dar pie a tal narración considero pertinente señalar que la *verdad* es un término que da una solución fácil y ambigua y pretende evitar la investigación rigurosa en términos científicos. Lo que pretendo exponer con esta sección son las contradicciones, así como las inconsistencias y carencias de la versión de la PGR, en relación con las pruebas documentadas por el GIEI para mostrar al lector las razones por las cuales dicho caso es paradigmático de la situación de violencia, hartazgo y exigencia de justicia de parte de las madres y padres de los desaparecidos, así como del descontento de una sociedad

⁷<https://muac.unam.mx/exposicion/forensic-architecture?lang=en>

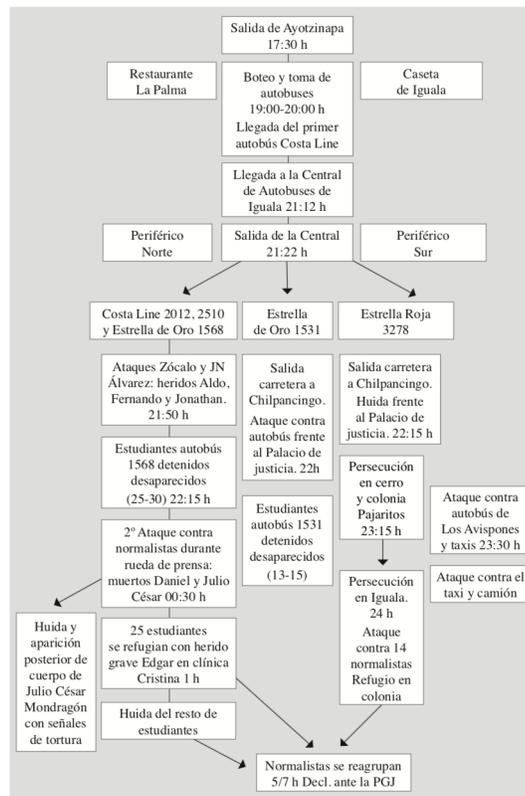


Figura 2-1: Diagrama de flujo de los hechos. (GIEI, 2018)

consciente de los atropellos de parte de quienes ostentan poder político y económico. La verdad, entonces, se convierte en un constructo social, disputado en la praxis. Sin embargo, hasta el momento, la verdad sobre el paradero de los estudiantes sigue sin saberse.

El 26 de septiembre, dos grupos de estudiantes que viajaban en dos camiones tomados de la empresa Estrella de Oro, llegaron a la caseta de Iguala a recolectar fondos por medio del boteo. El camión Estrella de Oro 1531 se dirigió rumbo a Rancho del Cura o Restaurante La Palma. Mientras que el camión Estrella de Oro 1568 permaneció en la caseta de Iguala.

Durante el tiempo que permanecieron boteando, los estudiantes eran monitoreados por autoridades municipales, estatales, federales y por el Ejército Mexicano. En el caso

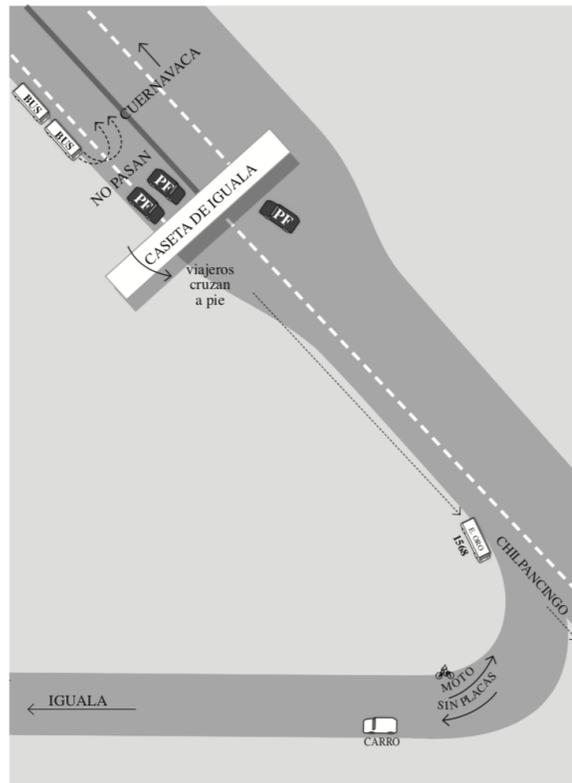


Figura 2-2: Mapa de la caseta de Iguala. Tomado del Informe de GIEI

del E. Oro 1568, el cual permaneció del lado de Chilpancingo, los estudiantes informaron que del otro lado de la caseta estaban estacionados elementos de la Policía Federal y militares. Los estudiantes estaban esperando que cruzaran camiones para tomarlos, pero la policía advertía a los buses antes de cruzar, bajaban a los pasajeros, los cuales cruzaban a pie y regresaban a los camiones.

Al mismo tiempo, en el Rancho del Cura, se encontraba el camión Estrella de Oro 1531. Los alumnos que se transportaban en esa unidad informaron que durante el tiempo que estuvieron en dicha zona, esperando a que pasaran más camiones para tomarlos, pasó una camioneta de la Policía Federal, la cual se detuvo a 300 metros del Restaurante, en dirección opuesta (rumbo a Chilpancingo). “A las 20 hrs pasó el autobús Costa Line 2513” (GIEI, 2018, p. 28), mismo que fue detenido por los estudiantes. Por los testimonios de los estudiantes que estaban en los dos puntos de boteo, en ambos lugares había presen-

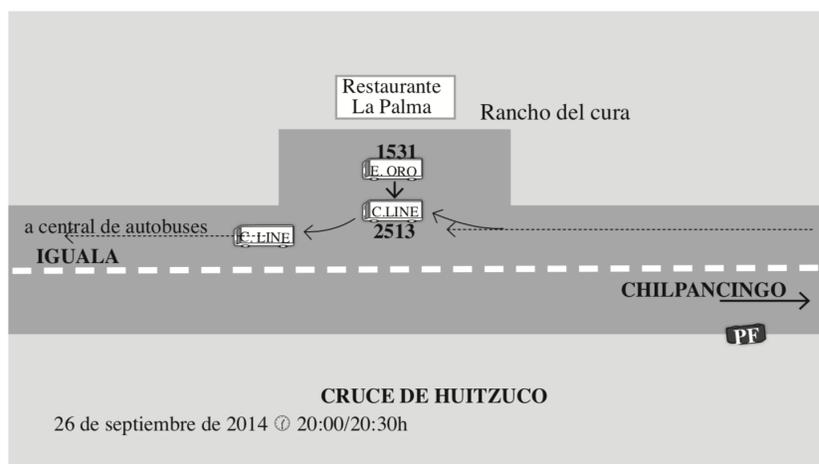


Figura 2-3: Mapa del cruce de Huitzucó. Tomado del Informe de GIEI

cia de la Policía Federal la cual trataba de obstaculizar la toma de autobuses. Del mismo modo, por declaraciones de agentes del estado ante la PGR, el Centro de Control de la Policía Estatal o C4, se encontraban monitoreando las actividades de los estudiantes.

Por declaraciones del agente de inteligencia EM, autoridades militares también estaban realizando actividades de vigilancia de los estudiantes en la caseta de Iguala. El agente mencionó en su declaración que durante la vigilancia de la caseta él realizaba monitoreo en una motocicleta vestido de civil, lo cual coincide con la versión de los estudiantes.

Por otro lado, en el Rancho del Cura, los estudiantes que detuvieron al camión Costa Line, negociaron con los pasajeros que serían llevados a la estación de camiones en Iguala, y que posteriormente el chofer se regresaría al mismo punto junto con los estudiantes. En el camino, el chofer de Costa Line, dijo que necesitaba llegar a la central ya que tenía que ponerle *un líquido al camión* ya que sin éste, según sus palabras, no funcionaba. Al llegar a la estación, el acuerdo con el chofer era que los pasajeros descenderían afuera de la central, sin embargo, el chofer decidió entrar en la central, pese a los reclamos de los estudiantes.

Después de que descendieron todos los estudiantes, el chofer también lo hizo dejando a los estudiantes en el autobús con la puerta cerrada. El chofer argumentó que tenía que

ir a ponerle el líquido al camión y no tardaría más de diez minutos.

“Al llegar a la terminal el chofer nos dijo que esperaríamos diez minutos para ir a la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, pasando como media hora, durante ese tiempo estuvimos insistiéndole al chofer que se apurara pues teníamos que volver a la normal, ya que se estaba haciendo más noche. Al ver que el chofer no hacía caso, y nosotros aún arriba del autobús, miramos que había unos policías en la reja, y los guardias en la terminal. Un compañero sin saber el nombre le marcó a uno de los que se habían quedado en el cruce de Huitzucó, para que fueran a la terminal puesto que ya no nos dejaban salir” (GIEI, 2018, p. 33) Declaración de CEAT ante la PGR.

Cuando los normalistas que estaban en el restaurante fueron advertidos por medio de una llamada telefónica que estaban atrapados en la estación, el camión Estrella de Oro 1531 tomó rumbo a la estación en donde estaban retenidos los estudiantes que iban a bordo del Costa Line. Tanto el chofer de C. Line y E. de Oro 1531 confirman esta versión. De la misma forma, en la caseta a Iguala, en la que se encontraba otro grupo de estudiantes en el E. de Oro 1568 fueron avisados por llamada telefónica del retén en la estación de camiones. Pese a que ya había oscurecido (eran las 20:45 horas), los estudiantes decidieron ir por sus compañeros. Para ese momento, la compañía de camiones Costa Line había notificado a la policía municipal de la llegada del grupo de normalistas.

De forma casi paralela, en la ciudad de Iguala, la esposa del Alcalde perredista José Luis Abarca Velázquez, María de los Ángeles Pineda Abarca, directora local del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) celebraba una reunión por las metas alcanzadas por su administración ya que estaba por terminar su periodo. Cerca de la plaza central, donde tenían lugar los festejos, estaba la estación de autobuses Costa Line.

De acuerdo con declaraciones de Felipe Flores, jefe de Seguridad Pública, el evento concluyó a las 19:40 hrs, por lo que al finalizar el evento notificó al Alcalde que no hubo

novedad alguna durante el evento. Por otro lado, a las 21:16 hrs, ambos camiones Estrella de Oro se encontraban en la entrada de la central de camiones. Este punto se contradice con las declaraciones de las autoridades municipales, pues aseguran que los normalistas pasaron cuando aún estaba el evento. Retomando, cuando los estudiantes de los E. de Oro 1531 y 1568 llegaron a la terminal de autobuses, al ver que sus compañeros ya no estaban encerrados decidieron tomar tres camiones más y apedrear el autobús en el que habían sido encerrados, lo cual constatan las cámaras de seguridad. Finalmente, los dos autobuses Costa Line 2012 y 2510, salieron a las 21:23 y a las 21:26, respectivamente. Afuera de la estación estaban los autobuses E. de Oro 1568 y 1531. Este último se había adelantado rumbo a Periférico Sur. El orden de partida fue: Estrella de Oro 1531, Costa Line 2012, Costa Line 2510 y Estrella de Oro 1568. Esta caravana salió por la calle Galeana, lugar en el que se documenta la presencia de policías con arma en mano desde las 21:17 hrs. Por otro lado, el Estrella de Oro (Ecotur) partió de la parte trasera de la terminal, tomando la calle Altamirano a las 21:16 hrs.

“El trayecto de los 5 autobuses quedó dividido en tres recorridos. El Estrella de Oro 1531 salió sólo hacia el Periférico Sur. Poco después, en esa misma dirección pero por la parte de atrás de la central de autobuses, por la calle Altamirano, salió el autobús. Los otros tres autobuses, dos Costa Line y el Estrella de Oro 1568 siguieron por la calle Galeana, por la cual salieron, pasando por la plaza del Zócalo, donde se transforma en la calle Juan N. Álvarez, que se dirige al Periférico Norte.” (GIEI, 2018, p. 42)

Para tomar el rumbo a Ayotzinapa era necesario que la caravana de tres camiones pasaran a una cuadra del DIF, lugar en la estaba festejando la esposa del alcalde. Cabe destacar que María de los Ángeles Pineda Abarca es hermana de varios miembros del ahora desaparecido Cártel de los Beltrán Leyva. La pareja ha sido vinculada en diferentes momentos con el crimen organizado, sin embargo, del lado del Gobierno pese a tener conocimiento de dichas acusaciones, continuaban actuando bajo un clima de impunidad.

Para evitar que pasaran cerca de donde festejaba el alcalde y su esposa, la policía interceptó el camión que pasaría cerca de los festejos. “Una de las hipótesis manejadas en el caso era que los jóvenes normalistas habrían ido a Iguala a boicotear el acto de la presidenta del DIF.” (GIEI, 2018, p. 35)

Cuando el camión de los estudiantes pasó cerca del zócalo, el evento de María de los Ángeles Pineda ya había concluido. Los estudiantes declararon que ellos no tenían la intención de irrumpir en el evento, y ni siquiera tenían conocimiento de que tal cosa estuviese pasado, ya que no era de su incumbencia. Ellos sólo iban a botear en las casetas y tomar camiones para trasladarse a la marcha del 2 de octubre que tendría lugar en la Ciudad de México, (GIEI, 2018).

Dicha caravana, que se dirigía a Periférico Norte, fue agredida por policías que iban en patrullas, disparando a los primeros dos camiones. Debido a que el camino fue cerrado por patrullas, un grupo de estudiantes bajó para intentar mover manualmente el automóvil y comenzaron un forcejeo con los policías.

Los normalistas que iban en caravana en dirección a Periférico Norte informaron que en el recorrido por la calle Galeana, habían patrullas disparando al aire desde diferentes lados. De acuerdo al testimonio del chofer del Costa Line 2012, una camioneta oscura le cerró el camino, deteniendo la marcha del camión. Los estudiantes bajaron de la unidad y le tiraron piedras con la intención de moverlo, calles más adelante pasó lo mismo con un par de patrullas de la policía municipal.

Por otro lado, el chofer del autobús Estrella Roja 1531 que se había adelantado, se detuvo poco antes de la salida a Iguala ya que el chofer esperaba a una mujer que le iba a proporcionar ropa y documentación. La espera demoró entre 12 y 15 min. Durante ese lapso de tiempo, los que se encontraban en dicho camión recibieron una llamada de los normalistas de los autobuses que se encontraban en el Zócalo, avisando que les estaban disparando, aproximadamente a las 21:40 horas. Los normalistas abordo del autobús Estrella Roja 1531 tomaron la decisión de no esperar al resto y encaminarse a la salida de Iguala, rumbo a Chilpancingo y de ahí tomar hacia Ayotzinapa.

Un cuadro antes de llegar al Zócalo, los normalistas afirman que la policía disparó ya directamente contra los autobuses. Para ese momento, el evento político de los Abarca había terminado y había gente congregada en la plaza con motivo de un evento musical. Después de atravesar el Zócalo, continuaron en la misma dirección. Para ese momento, uno de los normalistas conducía el Costa Line 2510, mientras que el chofer lo mantuvieron acostado en el suelo, boca arriba. Mientras tanto, el chofer asegura que comenzó a escuchar detonaciones de arma de fuego en la lámina trasera del autobús mientras estaba en el piso. Al pasar ello, los estudiantes le pidieron que se incorporara y tomara la conducción del autobús.

Cuando el paso del fue cerrado, bajaron los estudiantes, uno de ellos forcejeó con un policía que estaba apuntando a los autobuses con un rifle R-15, “cortando cartucho”. En el enfrentamiento, mientras el estudiante lo abordaba por detrás, el policía disparó al piso y en diversas direcciones. Al pasar eso, el normalista salió corriendo mientras que el policía hirió al joven por el rebote de una bala. Desesperados por huir, avanzaron con la puerta abierta. Durante la huida, los autobuses fueron perseguidos por los policías quienes dispararon a las llantas, destrozando la rueda del autobús que venía en la retaguardia, el Estrella de Oro 1568. Los normalistas se protegieron de la balacera tirándose al piso.

Los autobuses, en su huida, pasaron frente al Hospital Cristina. Cuadras más adelante se escuchó una balacera. Para ese momento la Policía Estatal, Federal y el Ejército tenían conocimiento del traslado de los estudiantes a la central de camiones, del destrozo del autobús y la toma de los camiones, así como de los disparos. Ya en Periférico Norte, de nueva cuenta una patrulla les cerró el paso. La unidad era conducida por una mujer policía, quien abandonó la unidad. Algunos normalistas descendieron nuevamente de los camiones para intentar mover la patrulla abandonada, sin mucho éxito. Alrededor se encontraban otras unidades de policías, quienes en sus declaraciones refieren actitudes agresivas por parte de los normalistas encapuchados que portaban palos y piedras. En respuesta, los policías dispararon al aire.

Al percatarse de que la patrulla que estaba en medio del camino tenía la llave, uno

de los normalistas subió para intentar prenderla pero por los nervios, no lo logró. Uno de sus compañeros le dijo que la pusiera en neutral para que pudieran moverla. Justo en ese momento, escucharon las detonaciones de arma de fuego. Los autobuses fueron tiroteados dejando varios vidrios rotos y las carrocerías agujeradas, particularmente la del último autobús, el Estrella de Oro 1568. El Costa Line 2012 recibió seis impactos de bala, el 2510 recibió nueve y el Estrella de Oro 1568, treinta impactos que incidían dentro del autobús. La balacera de parte de los policías duró aproximadamente una hora. Una de las balas alcanzó a Aldo Gutiérrez en la cabeza, dejándolo en el piso inconsciente. Sus compañeros llamaron a varios servicios de ambulancia, como la Cruz Roja. Uno de los normalistas señaló que una mujer que atendía el teléfono dijo que no creía en tal información. Momentos después otro normalista llamó al mismo teléfono y le respondieron que la policía no había dejado pasar a la ambulancia por lo que se había regresado. Al cabo de media hora, una ambulancia de la universidad logró entrar y llevarse al herido.

Poco después, la agresión se intensificó en contra del camión Estrella de Oro 1568, rodeados de policías con armas, disparando directamente al camión, hiriendo a tres estudiantes; a uno en el brazo, a otro en la espalda y a otro en la mano. Ante tal situación, los jóvenes decidieron bajar del autobús al chofer, pensando que aminoraría el ataque. Sin embargo ocurrió todo lo contrario. El chofer fue llevado a un callejón cercano para ser golpeado. El resto de los normalistas del último camión, fueron desalojados de la unidad por un grupo de policías, después de que habían decidido entregarse. Al bajarlos del autobús, fueron acomodados en el suelo. El normalista herido en el brazo poco tiempo después se fue en una ambulancia y fue el único sobreviviente del camión Estrella de Oro 1568. Mientras tanto, el resto de los estudiantes, que estaban atrapados entre el primer y el segundo autobús, comenzaron a grabar las agresiones de los policías, para lo cual, los uniformados se encapucharon. Uno de ellos, se acercó para negociar, pero llevaba un arma en la espalda. Les dijo que se entregaran y que ellos se llevarían los camiones. Los normalistas se rehusaron, argumentando que sus compañeros de Ayotzinapa ya venían en camino. Mientras tanto, los estudiantes del Estrella de Oro 1568 fueron detenidos y

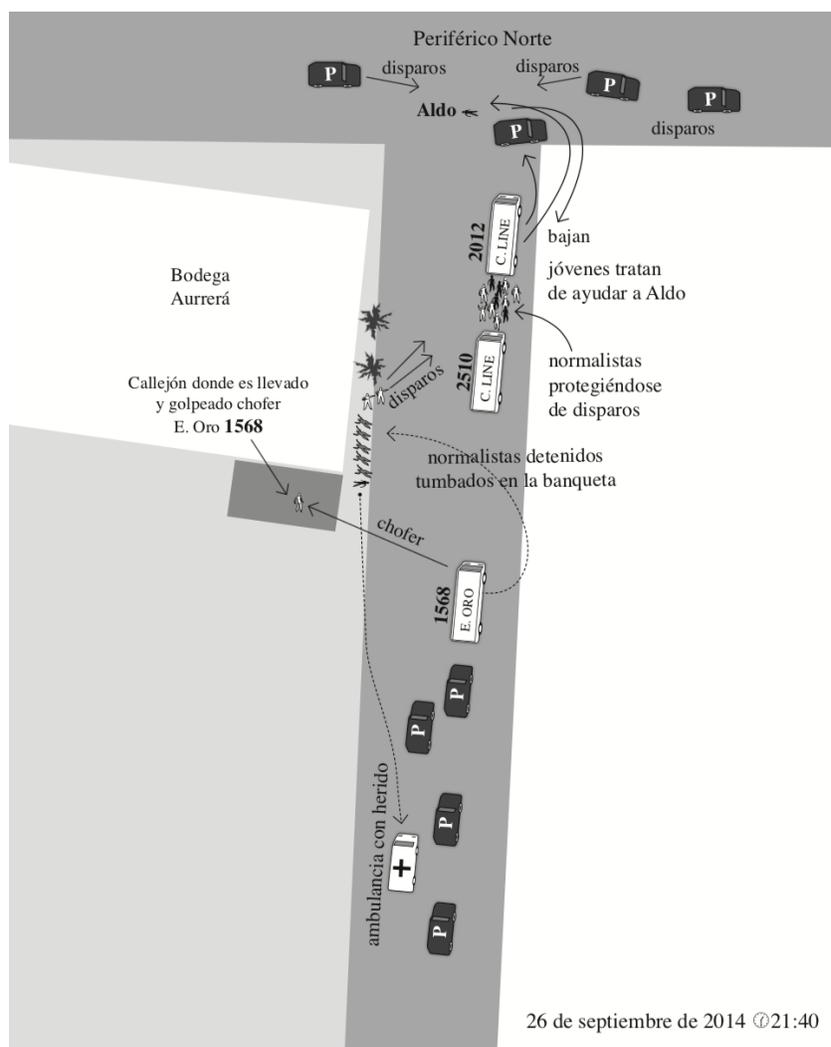


Figura 2-4: Mapa del enfrentamiento en Periférico Norte. (GIEI, 2018)

llevados a bordo de 6-7 patrullas de la policía de Iguala a las 22:50 hrs, aproximadamente.

De acuerdo con la declaración del Coronel José Rodríguez del Batallón 27 rendida ante la PGR, el jefe de la policía municipal de Iguala, Francisco Flores, dijo al primero, respecto a este momento, que su personal sólo estaba ubicado en filtros alrededor de la ciudad, que no habían detenido a nadie y que no habían disparado.

Por otro lado, el camión Estrella Roja 1531 que se había adelantado a la caravana, fue detenido en la salida de Iguala hacia Chilpancingo. Durante la persecución, fue agredido con armas de fuego por un par de patrullas que lo iban siguiendo. La única declaración

que se tiene de ese camión es la proporcionada por el chofer de la unidad, ya que todos los estudiantes abordo de ese autobús se encuentran desaparecidos. El chofer del autobús indicó que el camión quedó bloqueado en la misma carretera justo debajo del puente de Chipote que cruza por encima, frente al Palacio de Justicia. Por comunicación de los estudiantes con familiares durante el ataque, se sabe que abordo del camión Estrella Roja habían estudiantes heridos de gravedad. Finalmente, los estudiantes fueron desalojados de la unidad con gases lacrimógenos, golpeados con violencia y subidos por la fuerza a bordo de varias patrullas. De acuerdo al informe del GIEI, en la escena se encontraban militares, policías federales de caminos y policías estatales de Iguala y Cocula. La detención duró aproximadamente 45 minutos. (GIEI, 2018) Los estudiantes detenidos, que viajaban a bordo del autobús Estrella de Oro 1531 no fueron presentados en la Comisaría.

Uno de los militares presentes, refiere en su declaración que, tomó entre cuatro y cinco fotografías de la detención. Sin embargo, dichas fotografías no se encuentran en el expediente de la PGR, por lo que no han podido ser analizadas. Del mismo modo, el GIEI confirmó que existían grabaciones del autobús y de las agresiones a los normalistas tomadas por cámaras de seguridad del Palacio de Justicia. Sin embargo, esas grabaciones se encuentran en poder de la Tribunal y no han sido proporcionadas a la PGR. Las grabaciones hechas por los normalistas con sus teléfonos fueron eliminadas. Todo esto nos habla de que el tratamiento de las imágenes en el caso Ayotzinapa, ha jugado un papel crucial en el encubrimiento del paradero de los estudiantes. Las imágenes disponibles hasta el momento que dan cuenta de lo ocurrido recreaciones y simulaciones 3D a partir de las narraciones de los testigos. Pero no se cuenta con material visual tomado la noche de la desaparición.

Sobre el paradero de los normalistas, a partir de que son detenidos los estudiantes, las declaraciones de los policías y militares son escasas y contradictorias entre sí. Por declaraciones de uno de los policías, se sabe que una patrulla del Ejército llegó a la Comisaría de la Policía, en donde se encontraban los normalistas. Una cámara captó cómo tres patrullas se llevaron a personas detenidas rumbo a la salida a Taxco. Aproximada-

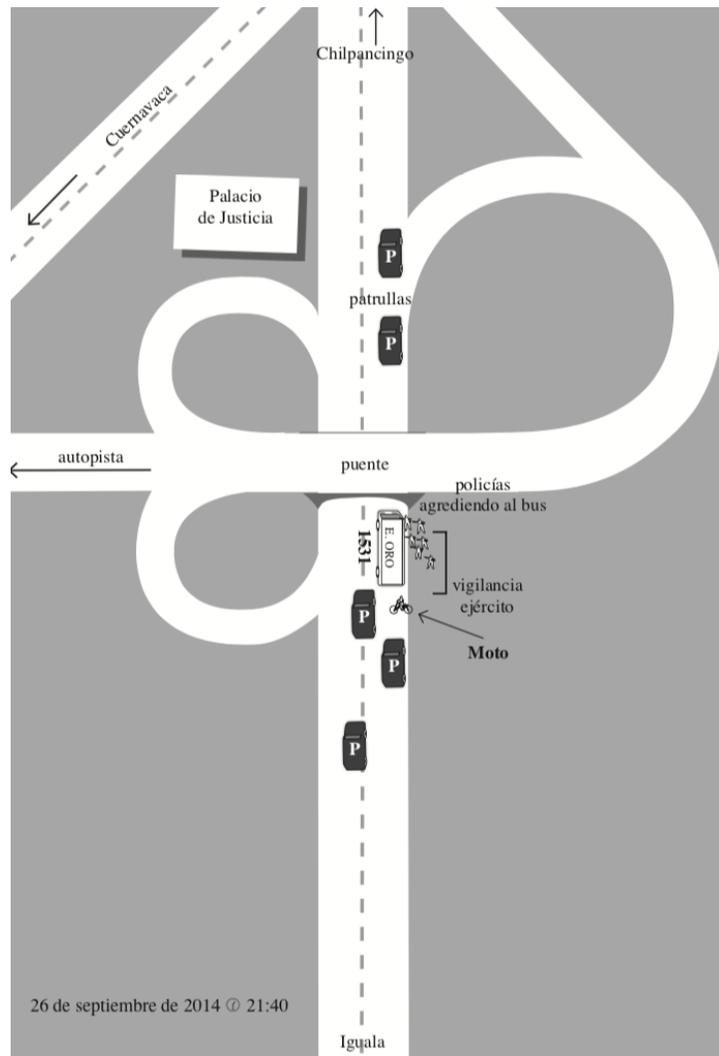


Figura 2-5: Mapa del enfrentamiento enfrente del Palacio de Justicia. (GIEI, 2018)

mente a las 5 de la mañana, los estudiantes sobrevivientes fueron a buscar a los detenidos pero ya no había nadie en las celdas, (GIEI, 2018). Desde aquel 27 de septiembre, los estudiantes siguen desaparecidos. La disputa entorno al esclarecimiento y reconstrucción de los hechos para explicar el paradero de los estudiantes continua. La versión que hasta el momento sostiene el Gobierno es la proporcionada por la Procuraduría General de la República. La información, a continuación señalada, fue recuperada de los boletines de prensa de la PGR y de otros organismos del Estado que respaldan esta versión como la Comisión Nacional de Derechos Humanos.

Las inconsistencias de la investigación hecha por la Fiscalía del Estado de Guerrero, hicieron que el 5 de octubre de 2014, le fuera cedida la investigación en su totalidad a la Procuraduría General de la República. El titular en turno de tal dependencia, Jesús Murillo Karam, dio una serie de conferencias que daban soluciones paliativas a la exigencia por la aparición de los estudiantes. Al respecto, hay particularmente dos conferencias controvertidas, las cuales serán las que retomaré. Una de ellas es la dada el 22 de octubre de 2014.

De manera insistente, la PGR recalca como contexto el problema del narcotráfico en esa zona. En Cuernavaca, en 2009, fue abatido Arturo Beltrán Leyva, líder del Cártel de Los Beltrán Leyva. La muerte de Beltrán Leyva, el grupo se dividió en varios bandos, incluido el Cártel de Los Beltrán Leyva y otro llamado Los Rojos. Continuamente, la versión de la PGR hace referencia a Los Rojos como un grupo infiltrado entre los normalistas y vinculando las acciones realizadas esa tarde en relación a supuestos problemas entre ambos grupos criminales. Sin embargo, los actos realizados ese día eran meramente activismo político, desligado de cualquier acto con nexos con el narcotráfico, además de que los estudiantes no portaban armas de fuego al momento del enfrentamiento. Las declaraciones públicas dadas por Murillo Karam señalan que la motivación de los estudiantes era sabotear el evento de los Abarca. Por tanto, hace totalmente responsable de las desapariciones al los representantes del Poder Estatal, junto con su cuerpo de policías, en un intento de desvincular al gobierno estatal como al Ejecutivo Federal. Señala

a María de los Ángeles Pineda como líder de la organización criminal Guerreros Unidos, a su esposo José Luis Abarca como cómplice desde la Presidencia Municipal y al Secretario de Seguridad de Iguala, Felipe Flores Velázquez. Todos dados a la fuga después de los hechos. De esta información ocultan la participación de la Policía Federal y el Ejército Mexicano.

La Procuraduría señala que cuando los estudiantes llegaron a Iguala, tal información fue comunicada por algunos de los halcones⁸ de Guerreros Unidos y de la Policía de Iguala, que estaban controlados por tal grupo criminal, a través del vínculo de la pareja Abarca.

Por órdenes del A-5, clave que utilizaban para identificar al alcalde de Iguala, fueron en búsqueda de los normalistas para evitar que salieran de Iguala, bloqueando las salidas y detenerlos. En el primer enfrentamiento murió un normalista, por lo cual los estudiantes huyeron en uno de los camiones tomados. Por tanto, la policía inició a la búsqueda de la unidad. En el clima de confusión, la Policía de Iguala disparó a un autobús que transportaba al equipo de fútbol “Los Avispones de Chilpancingo”. Al percatarse del error, liberan.

Posteriormente el grupo de estudiantes detenidos en la comisaria de la Policía de Iguala son sustraídos de la dependencia por policías del municipio de Cocula, quienes se coordinaban con la policía de Iguala. Para intentar cubrir los hechos, los policías de Cocula alteraron las bitácoras, fatigas y el balizado de las unidades, sin embargo se encontraron evidencias que daban cuenta de la alteración, (Karam, 2014a). Los estudiantes son subidos a un camioneta de redilas blanca y toman un camino de terracería que llevaba a la zona de Pueblo Viejo. En ese camino de terracería, estaba la casa “El Gil”, lugarteniente de la policía y donde encontraron 6 fosas⁹. “El Gil” se puso en comunicación con Sidronio Casarrubias líder de Guerreros Unidos quien supuestamente dió la orden bajo el mando del presidente municipal y su esposa. Sidronio Casarubías fue detenido y ence-

⁸Forma coloquial de llamar a los informadores que observan desde puntos estratégicos.

⁹Originalmente la PGR sostenía que en esas seis fosas yacían algunos de los desaparecidos, sin embargo en las fosas, por el análisis forense del GIEI, poco después se supo que eran mujeres, cuya identidad no se pudo averiguar, y se descartó dicha posibilidad ya que todos los normalistas eran varones.

rrado en el CEFERESO número 1 del Altiplano. Posteriormente se logró la captura de dos presuntos miembros del cártel Guerreros Unidos quienes testificaron que ellos habían recibido y ejecutado al grupo de personal que les entregaron los policías municipales de Iguala y Colula, (Karam, 2014b).

La PGR señala en el boletín de prensa del 7 de noviembre de 2014 que por informes de la Fiscalía del Estado de Guerrero los detenidos había sido entregados al cártel por los policías y posteriormente llevados a Pueblo Viejo, ejecutados y enterrados en fosas clandestinas, pero por las pruebas dadas por el GIEI, informaron que la camioneta que redilas que transportaba a los normalistas tomó rumbo a Colula y no a Pueblo Viejo. Los vehículos que transportaban a los normalistas y que eran conducidos por miembros del cártel Guerreros Unidos, llevaron a los estudiantes a un basurero oculto a la vista y limitado al acceso público. Algunos de los testigos señalaron que algunas de las personas llegaron sin vida o inconscientes, mientras que otros fueron interrogados por el grupo criminal para saber las razones de su llegada a Iguala. Los detenidos señalaron que asesinaron a los sobrevivientes en el lugar “Y, posteriormente los arrojaron a la parte baja del basurero, donde quemaron los cuerpos; hicieron guardias y relevos para asegurar que el fuego durara horas, arrojándoles diésel, gasolina, llantas, leña, plástico, entre otros elementos que se encontraron en el paraje.” (Karam, 2014b) El fuego duró desde la media noche hasta las 2 pm del día siguiente. Por el calor los restos fueron manipulados hasta las 5 de la tarde. Posteriormente, testigos señalaron que les fue ordenado fracturar los huesos que quedaban y depositarlos en bolsas de basura negras para ser arrojadas al río San Juan. Según la PGR, los peritos presentes cuando encontraron las bolsas, señalaron que por el alto nivel de degradación la extracción de ADN era una labor difícil. Para avanzar en la identificación de los restos, los huesos fueron enviados a la Universidad de Innsbruck en Austria. En ese mismo informe dijeron que no había evidencia de que los estudiantes formaran o auxiliaran a algún grupo criminal como antes lo habían señalado.

Por otro lado, la CNDH ofreció un informe respecto a otro de los normalistas que se encontraba en la calle Juan N. Álvarez, el normalista Julio César Mondragón Fontes, el

cual apareció sin vida en Camino de Andariego, Iguala, al día siguiente de la desaparición de los estudiantes. Durante la agresión que estaba sufriendo la caravana de tres camiones en la salida a Iguala, “El Chilango”, como era apodado por sus compañeros, decidió huir debido a que estaba casado y tenía una hija recién nacida.

De acuerdo al informe, Julio César Mondragón “recibió múltiples traumatismos en el cráneo, cara, cuello, tórax y abdomen de predominio izquierdo en etapa premortem” (CNDH, 2014).¹⁰ El cuerpo de Julio César Mondragón tenía fracturas en 13 de los 14 huesos del esqueleto de la cara, una severa en el macizo facial, en las costillas, en los ocho huesos del cráneo, en seis vértebras cervicales, en dos vértebras torácicas y en la vertebra lumbar. Cabe señalar que el cuerpo de Julio César Mondragón fue encontrada con el rostro desollado y con signos de tortura. La CNDH en este polémico informe dijo que la falta de tejidos blandos en la cara fue por acciones de fauna nociva, intentando desmentir la versión del GIEI que indicaba que la falta de rostro había sido acción humana, por desollamiento.

Como resultado de la desaparición de los estudiantes, diferentes sectores de la población mexicana, como el estudiantil, el obrero, el campesino y el popular, se organizaron masivamente para exigir la aparición de los estudiantes desaparecidos, justicia para Julio César Mondragón y castigo a los responsables. Las inconsistencias entorno al paradero de los estudiantes fueron cuestionadas por periodistas, activistas y artistas. A continuación mostraré algunas de las ideas de Hito Steyerl, a través de las cuales analizaré dos piezas que retoman algunas de las líneas de investigación del caso Iguala. Las piezas que analizaré serán *Materia Oscura* y *Fauna Nociva*, del videoasta Bruno Varela.

2.3. Apropiación y resignificación. La reproductibilidad técnica de las imágenes como herramienta contrahegemónica

Las imágenes que fijaron en fotografía y video los hechos ocurridos en la noche de Iguala en que desaparecieron los estudiantes de la Normal de Ayotzinapa, juegan un papel

¹⁰Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

importante para la investigación. El hecho de que algunas imágenes no se encuentren disponibles para el GIEI, como las fotografías que tomó el militar al momento de la detención de los estudiantes a bordo del Estrella Roja 1531 así como la obstrucción por parte de la PGR para consultar las grabaciones de las cámaras de seguridad del Palacio de Justicia de Iguala, frente al que detuvieron a dicho camión, tienen una regularidad. La desaparición de dichas imágenes intenta ocultar la participación del Estado, en sus tres niveles de gobierno, en actos ilegales como la desaparición forzada de personas.

Por otro lado, otras de las imágenes controvertidas que existen entorno al caso es la fotografía *postmortem* de Julio César Mondragón quien apareció a la mañana siguiente en la calle Juárez, muerto a golpes con el rostro desollado. Esta imagen, fue tomada como un mensaje de amenaza para el movimiento estudiantil y, particularmente, para los normalistas. Además de ello, la obstrucción médico forense evitó que fuera declarado como tortura. Atribuyendo la acción de quitar el rostro a la *fauna nociva*, versión respaldada por el CNDH, teniendo en cuenta que además fue el único lugar del cuerpo en el que presentaba ese tipo de agresión.

Quitarle el rostro a una persona es despersonificar al sujeto, eliminar su identidad, volverlo un número más muerto por la violencia relacionada con el narcotráfico. Esta imagen estuvo circulando en Internet justo al saberse de la desaparición de los estudiantes.

Abriré un breve paréntesis aquí para señalar que en la comunidad estudiantil se generó una inconformidad entre las personas que compartían dicha imagen de forma morbosa con el dolor de la persona asesinada o falsamente informativa y entre las personas que pedían manejar esas imágenes con cautela ya que promovían un clima de miedo entre la comunidad que se manifestaba en las calles por la aparición con vida del resto de los estudiantes desaparecidos y otras demandas cercanas. Este análisis será realizado a profundidad en párrafos posteriores.

Por otra parte, recordando que este análisis pretende explicar las relaciones discursivas entre el arte, el periodismo y la practica videográfica, es pertinente ligarlo con las naturaleza de las vanguardias que mencioné en el capítulo uno: la apropiación.

Llegué a la conclusión de que había dos perspectivas teóricas que definían la apropiación en relación con diversas prácticas artísticas; la estructuralista de Julia Kristeva y la materialista dialéctica de Walter Benjamin.

La propuesta de Julia Kristeva parte de la interpretación, el sentido y la antropología. Kristeva trabaja con la semiótica de los trans-lenguajes, así como de la búsqueda significativa en obras complejas como la literatura. En textos como *Semiótica. En torno al semianálisis* (Kristeva, 1969) la autora habla del concepto de intertextualidad para referir al proceso de intercambio y proliferación de sentido en una obra literaria, es decir que la obra no puede entenderse fuera del universo simbólico en el que está inmerso el autor que plasma en su propia obra, retomando elementos de ese contexto, tanto en el mismo medio como en otro (como pintura, escultura, etc). El campo de conocimiento al que se adhiere el pensamiento de Kristeva, se vincula de manera directa con la lingüística de Ferdinand de Saussure y la semiología de Roland Barthes. Utilizar esta perspectiva es poco coherente con la propuesta que tiene esta investigación ya que parte de la praxis política y las relaciones de los medios con el significado. Si bien Kristeva en otros libros explora la intertextualidad en el video, la perspectiva de Benjamin resulta determinante ya que el contexto de escritura de su libro *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989) la praxis delimita el pensamiento dialéctico del autor.

Es decir, retomaré el concepto de reproductibilidad técnica para comenzar a hablar de apropiación por las implicaciones dialécticas de las formas de producción desde un análisis del arte como proceso histórico, lo cual nos es de gran interés, considerando que esta investigación parte del recorrido histórico de procesos sociales, vinculados con los medios de comunicación y con el arte.

Walter Benjamin, habla de los procesos del arte como parte de la estructura del Estado para las exigencias revolucionarias en la política artística. (Benjamin, 2004) Para Benjamin, la obra de arte ha sido susceptible de reproducción. A través de técnicas como fundir y acuñar, así como por medio de xilografías, con la imprenta. Posteriormente a

mediados del siglo XIX con la fotografía y después con el cinematógrafo permitieron continuar con la reproducción de las imágenes.

En el pensamiento de Benjamin, “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin, 2004, p. 21). La autenticidad de un objeto puede transmitirse desde la duración material hasta su testificación histórica. Es decir, la presencia de la obra original de arte en un lugar y momento específicos, se puede decir que es auténtica y que posee un aura. Esta última se funda en la primera. El aura en la autenticidad. Cuando su materialidad esta en duda (por falsificación), la obra de arte va perdiendo autoridad en el mercado del arte. Para Benjamin, la autenticidad de la obra constituía uno de los elementos fundamentales del aura. El aura es expresada como una manifestación irrepetible de una lejanía. (Benjamin, 2004, p. 24)

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir : en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. (Benjamin, 2004, p. 22)

La desenfadada multiplicación de imágenes que existen elimina la cualidad aurática que pudiera existir. En la época de la reproductibilidad técnica, el aura es lo que se atrofia. El aura es definida como ”la manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin, 2004, p. 24). Sin embargo, para Benjamin “*acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales” (Benjamin, 2004, p. 24). El adueñarse de la imagen es una forma muy próxima de generar cercanía, en la copia y en la reproducción de la imagen. Lo aurático de una obra de arte está estrechamente vinculado a la función ritual y a la unicidad dentro de un contexto de tradición, tanto religiosa como artística.

“Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen más bien en la copia, en la reproduc-

ción” (Benjamin, 2004, p. 25:) La posibilidad de su reproducción da lugar a una fugacidad de las imágenes. La tendencia a la reproducción de las imágenes ha crecido tanto que toma posición frente a lo *irrepetible*, haciendo que la reproductibilidad técnica emancipe a la obra artística, en cualquier soporte, de su relación parasitaria con la función ritual. Es entonces que, desligada de lo ritual, la fundamentación de la obra de arte se vincula con la *praxis* política (Benjamin, 2004).

El rostro humano en la fotografía es, desde la perspectiva de Benjamin, la última trinchera del valor de culto en esta práctica. “El valor de cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 2004, p. 31).

Es entonces, cuando la fugacidad de las imágenes necesariamente tienen que remitir a su contexto. Para medios como el cine, el desprenderse de la función aurática y ritual del arte es fundamental, dadas las condicionantes de reproducción, inherentes al mismo medio. La modificación de las formas de reproducción influyen en lo que el receptor entiende por arte. La contemplación del arte de la burguesía se convierte accesible a las masas y el fin ritual es sustituido por el fin político.

El uso de las imágenes puede ser confuso si es que están descontextualizadas. Las imágenes de los rostros de los estudiantes en marchas y mítines es una forma en la que las personas retoman el valor de culto que tiene el recuerdo de los normalistas desaparecidos por parte de sus familias y compañeros. Pero al mismo tiempo, reivindican su memoria para no dejar en el olvido su desaparición. Las fotografías están libres en Internet, almacenadas en formatos .rar o .zip, comprimidas para hacerlas ligeras y compartirlas por Internet. Libre de reproducirlas para su reproducción en papel. Compartir los rostros, de los estudiantes vivos por parte de organizaciones sociales y medios libres con fines de reivindicación de la memoria de su ausencia es sumamente distinto a cuando la imagen que se comparte es un rostro desollado de un estudiante asesinado a golpes y con signos de tortura, al día siguiente de su muerte.

Analizar los mensajes en su contexto es fundamental para no caer en la falacia de decir

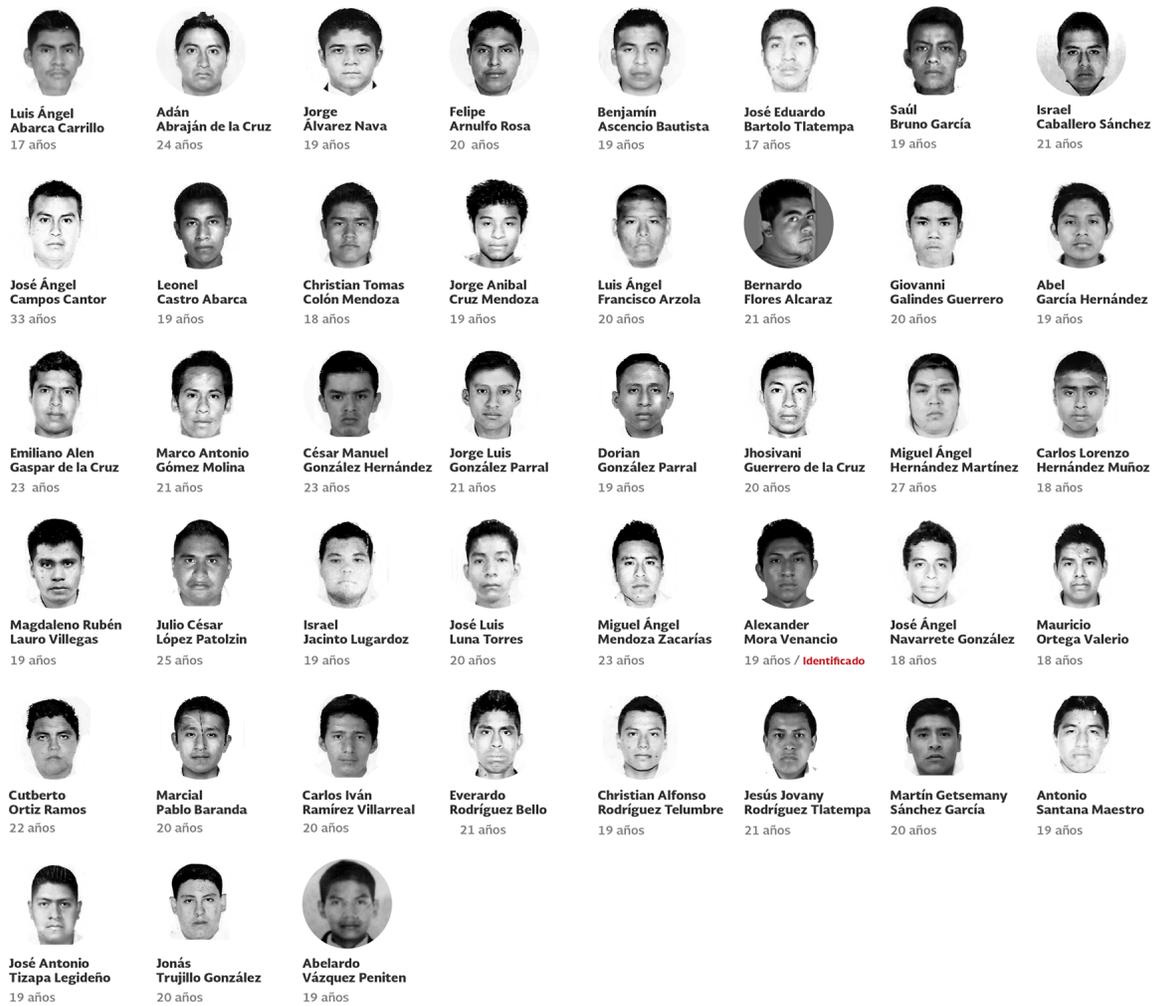


Figura 2-6: Retrato de los 43 normalistas desaparecidos y su edad al 26 de septiembre de 2014. Fuente: PGR

una imagen ha sido “manipulada”, como lo afirma Harun Farocki en su texto *Desconfiar de las imágenes* (2013).

“Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre [o cualquier persona sin importar su género] (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico)” (Farocki, 2013). Desde la perspectiva de Farocki, es necesario cuestionar a las imágenes, cómo han sido hechas, por quién, para qué, dónde, con qué propósito, en qué medio han sido difundidas, en qué formato y porqué. El concepto de apropiación puede caer fácilmente en una consideración romántica que pareciera blindar a la imagen de una autoridad aurática, sin analizar elementos del contexto de su producción y reproducción que ponen en entredicho tanto al mensaje, su intención, su uso y a quién emite el mensaje.

En el capítulo tres me centraré en analizar las piezas *Fauna Nociva* y *Materia Oscura* de Bruno Varela retomando las reflexiones de Benjamin en torno a la fotografía y el retrato; de Farocki sobre el cuestionamiento de las imágenes; y de Hito Steyerl acerca de las formas en la economía de las imágenes en Internet en el contexto del proceso por exigir la aparición con vida de los 43 estudiantes.

Antes de pasar a exponer las ideas conceptuales de Steyerl me es pertinente destacar, a forma de síntesis relacional, que “las vanguardias son, fundamentalmente, un fenómeno cultural de signo negativo, combativo y crítico, cuya primaria razón estriba en oposición y resistencia contra la opacidad, la reificación o alienación de las formas culturales objetivas.” (Subirats, 1989, p. 86) Estas formas culturales objetivas, desde mi perspectiva de análisis, son las que vinculan con las ideas de Benjamín en torno a la destrucción del carácter aurático (y por tanto, burgués) de la obra de arte, con Hito Steyerl.

Ver la apropiación como estrategia crítica (Herrero, 2016) y como práctica videográfica para la crítica de la imagen y del análisis los mensajes mediatizados que contienen éstas es fundamental para comprender la intención de algunos artistas. La destrucción del carácter aurático de las obras, trae consigo una mezcla heterogénea de métodos y técnicas de reproducción. La hibridación que existió en los experimentos de las vanguardias, en

relación al cruce y cuestionamientos del arte y de los cotidiano, hicieron patente una práctica de apropiación cultural a través del montaje, desmontaje, collage y *ready made*. Esta práctica, que ya expuse en la primera parte del capítulo uno, es correspondiente a la apropiación de imágenes y sonidos que existe en el videoarte. El cual, por la relación que menciona Benjamin de una praxis política comprometida con la destrucción del aura, conlleva a la tradición videoartística que se vivió en México y diferentes partes del mundo, en donde el videoarte se convirtió en una forma de resistencia política desde el arte.

2.4. Postproducción, reproducción de imágenes en movimiento en el contexto de Internet

Antes de comenzar a hablar sobre la economía política de las imágenes en Internet y su relación con la reproductibilidad técnica es pertinente vincular ambas perspectivas con algunas de las propuestas planteadas por Nicolas Bourriaud en su libro *Postproducción* (2007)

Las ideas de Benjamin, en torno a la destrucción del aura de la obra de arte, apuntan a maneras subversivas de aproximarse al arte. Desde una intención directamente ligada a un fin político, Benjamin ve en la reproductibilidad técnica, del contenido y de los objetos, una manera de resistir. El reciclaje del arte reproducido y reproductible es una forma de resignificar el contenido y el objeto mismo. Las y los artistas “que insertan su propio trabajo en el de otros [otras y otros], contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima.” (Bourriaud, 2007, p. 7) La idea no es crear algo nuevo, sino tomar lo que ya existe, cuestionando así la originalidad y destruyendo el aura, pero al mismo tiempo, posicionándose en el mundo del arte a partir de la resignificación.

Ateniendo a las formas de generar productos audiovisuales, hay etapas de la producción, así como una división del trabajo. Bourriaud propone que la postproducción “recoge las formas de saber generadas por la aparición de la red, en una palabra” (Bourriaud, 2007, p. 8) que nos orienta en el caos cultural y que de dicha síntesis surgen nuevos modos de

producción. El autor coincide con Benjamin en que es una crítica a las maneras de vida contemporánea, al optar una actitud no burguesa frente al patrimonio artístico. Al generar nuevas relaciones “con la cultura en general y con la obra de arte en particular” (Bourriaud, 2007, p. 9).

Bourriaud afirma que “todas estas prácticas artísticas [que retoman el reciclaje], que formalmente son heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas”. (Bourriaud, 2007, p. 12) Retomar formas ya existentes, es un testigo de la voluntad que tiene la obra de arte y el artista, para significarse dentro de “una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original” (Bourriaud, 2007, p. 13). Ahora ya no es necesario pensar en crear desde cero o de partir de material virgen, sino de insertar la obra dentro de los “innumerables flujos de la producción” (Bourriaud, 2007, p. 13)

Cuestionarse sobre cómo hacer algo que aún no existe, deja de ser el paradigma. Ahora es necesario preguntarnos qué se puede hacer con el material, los medios y las ideas que hay disponibles. “De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan lo dado” (Bourriaud, 2007, p. 13).

Las bases de datos libres en Internet son factibles de manipular (en el sentido de utilizar), para cambiar el sentido, “representar o poner en escena” (Bourriaud, 2007, p. 14). A forma de resumen de la explicación relacional en torno a la apropiación y a la pérdida del aura por la reproducción, así como del carácter político de dicha práctica podemos decir que “el prefijo post no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud” (Bourriaud, 2007, p.14). Bourriaud propone “apoderarse de los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas [...], es ante todo saber *apropiárselas* y habilitarlas” (Bourriaud, 2007, p. 14).

Las posibilidades de la reproductibilidad técnica expresan la apropiación como un

concepto que sintetiza la práctica de resignificación de la obra de arte como medio para realizar una praxis política desde el arte. No es necesario generar materia prima, con el universo de imágenes y obras que existen en la actualidad ocupando un espacio virtual en algún servidor en la Internet. Para habitar Internet es necesario usar licencias que blinden nuestro trabajo de las leyes en torno a la propiedad de autoría.

“El video ofrece numerosas formas de trabajo con la imagen ya creada, especialmente para analizar obras o modelos extraídos del cine o la televisión. Esto generó una tendencia de trabajo que consistía en la apropiación de imágenes con el fin de cuestionar y revisar su estructura original” (Herrero, 2016, p. 136). La investigadora Ana Herrero menciona, en su tesis doctoral, que la apropiación de las imágenes en el videoarte, criticaban la producción masiva e industrial de medios como el cine y la televisión, así como las imágenes mediáticas y otras tantas producciones culturales.

Para Herrero, las artistas que resignifican los modelos narrativos e icónicos del cine y de la televisión, critican desde las narrativas, iconografía y montaje las formas de representación de estereotipos presentes en los medios masivos. Me parece acertada la aseveración que hace cuando menciona esto, sin embargo, considero que dejarlo sólo en términos de representación elimina los elementos contextuales inherentes a las imágenes, así como a los procesos de producción, distribución y exhibición.

En las prácticas videográficas, la apropiación y resignificación han estado presentes desde los inicios de la práctica. Ana Herrero hace una tipificación de las formas de apropiación audiovisual. Ella identifica tres tipos de aproximación a la apropiación en el videoarte. La primera es el *found footage* con piezas como *A movie* (1958) de Bruce Conner y *Perfect film* (1986) Ken Jacobs.

“El *found footage* es una corriente alternativa artística y cinematográfica cuyo término en inglés evoca la idea de objeto encontrado y remite a la noción de *ready made* duchampiana” (Herrero, 2016, p. 138) Esta clasificación hace referencia a productos audiovisuales elaborados en su mayoría o en su totalidad de materiales encontrados y de reciclaje.

Por otro lado está el *collage* audiovisual y las formas de transformación en el montaje.

En esta forma de apropiación, el montaje y el proceso de postproducción se vuelven un factor clave para entender cómo la intervención de cortar y pegar en la edición caracteriza este proceso de ordenación de imágenes. Es decir, “el montaje es el proceso de ordenación de la sucesión de imágenes, de creación de las relaciones que componen las imágenes y sonidos. (Herrero, 2016, p. 142). Algunas piezas emblemáticas de esta forma de apropiación es *Global groove*(1973) de Nam June Paik, *If it's too bad to be true, it could be disinformation* (1985) de Martha Rosler, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, *The artwork in it's age of mechanical reproducibility* (1996) de Keith Sanborn y *Zap War*(1997) de Laura Baigorri.

El *scratch* y modificación del movimiento de la imagen, desde su surgimiento vincula a músicos y cineastas con la utilización de material de archivo o encontrado. La palabra *scratch* hace referencia a una práctica videográfica surgida en los ochenta, que consiste en mezclar imágenes de distintas fuentes, deconstruyendo el montaje y el significado de información mediática como películas, anuncios de televisión, spots electorales, videos de Internet, comerciales, documentales, noticieros, videos musicales, etc. (Herrero, 2016)

La idea es apelar a la memoria de quien recibe el mensaje, con el fin de propiciar la interpretación de nuevos significados a partir de la práctica del reciclaje, contradiciendo el discurso dominante, estereotipos o modelos socioculturales. (Herrero, 2016)

En los caso del remix político crítico (si no hay crítica en el contenido, en el mensaje, no tiene sentido como herramienta de guerrilla y queda en el mero chiste), se trata de deconstruir un discurso, analizar sus partes su ideología, su mensaje, comprender el lenguaje que utiliza (el de los mass media, que nos es familiar, que nos es reconocible y por eso mismo lo reutilizamos) y reconstruir de nuevo un texto audiovisual que a través de la creatividad, la agudeza, la ironía, la sátira, el humor o la parodia sea capaz de descifrar la verdadera intención de lo que planteaba en un principio y podamos con ello entender el mundo de otra manera más participativa, más activa, más crítica y más alerta de cara a los nuevo impactos audiovisuales que indefectiblemente

vamos a seguir sufriendo. (Diaz, 2008)

Ana Herrero menciona que en los trabajos mencionados por *Political Remix Video*, cuando se enuncia la palabra “política” se refiere a trabajos comprometidos y con perspectiva crítica enfocada en “cuestionar y denunciar instituciones y los gobiernos ”(Herrero, 2016, p. 162) además de hacer hincapié en temas de género, raza, sexualidad, medio ambiente y orientación sexual. Algunos de los videos más emblemáticos de éste tipo de apropiación están *Swingig the Lambeth walk Nazi style* (1941) de Charles A. Ridley, *We Will Rock You* (1991) de Emergency Broadcast Network y *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon.

La apropiación permite que el autor se desprenda del proceso de preproducción y producción de una imagen. Retoma imágenes ya creadas para resignificarlas. La apropiación de imágenes en la era de Internet constituye todo un reto cuando lo que se critica son las formas de producción, tanto simbólica, iconográfica y material. En el siguiente subapartado ahondaré en cómo es que las formas de producción constituyen una resistencia desde la deconstrucción de los procesos de producción en el videoarte. Para ello, es necesario mencionar previamente la discusión en torno a la protección legal del artista que trabaja con material de apropiación y los medios legales de uso de licencias en el contexto de las imágenes en Internet.

Desde finales de los noventa, la proliferación del uso de Internet y las redes de telecomunicaciones, han permitido que Internet sea habitado por imágenes que circulan bajo lógicas tanto comerciales como subversivas. El abaratamiento de los costos de producción permitió que un número un poco mas amplio de personas, pudieran participar en la producción, creación artística, difusión y visualización de piezas audiovisuales que de a poco han ido conformando un amplio universo de imágenes disponibles *on-line*. Su disponibilidad en la red permite una interacción mayor para compartir e intercambiar cualquier tipo de obra.(Herrero, 2016)

La reproductibilidad técnica de las imágenes en Internet abre la posibilidad a nuevas pautas de producción y descentralización del trabajo, así como nuevas leyes que intentan

regular el intercambio de copias de una obra. El *Copyright* y las leyes de restricción de compartir información en Internet, ha sido una lucha constante en la cultura libre.

La idea de cultura libre surge a partir del movimiento del software libre impulsado, principalmente por Richard Stallman. El movimiento del software libre surge en oposición a software privativo y al sistema (político y de software) que te impide compartir o modificar el software. La modificación en las posibilidades técnicas de creación trajeron como consecuencia que las herramientas para poder tomar las imágenes fueran más asequibles. Los medios técnicos con los que se contaba para fijar, editar, almacenar y exhibir audiovisuales, en México en los sesenta eran escasos.

Para los años sesenta, las empresas televisivas estaban en proceso de conformación. La televisión abierta privada se convirtió en el modelo imperante. Los medios técnicos de Televisa están enfocados en la producción de formas simbólicas empáticas con la ideología capitalistas con tendencia a la monopolización. La relación de la hoy Televisa con el gobierno, desde finales de los sesenta, setenta y ochenta, era de control mediático respecto a información relacionada con procesos políticos, como las desaparición y el asesinato de estudiantes y luchadores sociales. El gobierno controlaba con impuestos y utilización de tiempo de aire, y la televisora de Chapultepec obtenía ganancias por la venta de tiempo al aire con fines publicitarios además de tener ventajas legales y jurídicas, por parte del gobierno, en licitaciones del espectro electromagnético. En cambio, la posibilidades de que la UNAM obtuviera una licitación de un rango de las frecuencias disponibles para televisión, fue limitada debido a que durante la huelga de 1968, fue utilizada para difundir mensajes por parte de los estudiantes, para comunicar lo que Jacobo Zabludovsky no decía. Cabe recordar que la primera transmisión de televisión que se hizo en México fue en la UNAM, la primera operación a corazón abierto de Centro Médico a la Facultad de Medicina.

Las personas que hacían cine en los sesenta, ochenta y noventa, así como a quienes trabajaron con video, vivieron una época en que el equipo era no sólo enorme, sino excesivamente caro. Tener una cámara o un televisor en 1970, era gozar de una serie de

privilegios sobre la mayoría de la población, de forma radical. Hacer reproducciones de un rollo de película, emulsionar, editar y grabar, ya sea en 35mm, 28mm era una cuestión de clase. Posteriormente, los medios para grabar en video, pese a que eran un poco más baratas que el cine, aún implicaban tener un adquisitivo considerablemente mayor al promedio de la época. Actualmente, ya ni siquiera es preciso contar con una cámara profesional teniendo un teléfono inteligente. Si bien, siguen existiendo una brecha en cuanto al alcance de herramientas *tecnológicas* como un computador o un teléfono móvil, es mas asequible que el equipo de producción en los sesenta.

Nicolas Bourriaud menciona que la relación entre programar y postproducir es muy cercana. Vista desde la propuesta del software libre, el utilizar lo que ya existe (sea código o imagen) para explorar las posibilidades del material mostrando información de acuerdo a criterios de económicos de la organización de la producción audiovisual. Es decir, desde una crítica desde la praxis a las formas de producción industriales y privativas.

Para Richard Stallman, “El *Copyright* no es una ley natural, sino un monopolio artificial impuesto por el Estado que limita el derecho natural de los usuarios a copiar” [p. 21](Stallman, 2004). El creador de GNU¹¹ Stallman menciona que el término software libre es distinto de decir gratis. Ya que no tiene que ver con el precio, sino con la libertad. La libertad de modificar el programa para ajustarlo a las necesidades de cada usuario, de acceder al código fuente, de distribuir copias y versiones modificadas del programa para que la comunidad pueda beneficiarse de las mejoras. (Stallman, 2004).

Debido a que el software libre, otorga las facilidades para que el usuario pueda hacer copias e inclusive cobrar por ellas para financiar el desarrollo y garantizar que haya material para distribuirlo, los sistemas operativos privativos tomaron elementos de UNIX para comercializarlas no bajo la premisa de libertad sino de éxito. El objetivo del Proyecto GNU era dar libertad a los usuarios, más no crear un sistema popular y comercializable que garantizara ganancias para una empresa. Es por ello que idearon el método que

¹¹Proyecto GNU es el nombre del sistema operativo creado por Richard Stallman y auspiciado por la Free Software Foundation El nombre es un acrónimo recursivo que significa GNU's Not Unix. Se nombra así porque no ser Unix implica el uso de licencias de software libre.



Figura 2-7: Tipos de licencias.

nombraron *Copyleft*. “*Copyleft* utiliza la ley de *Copyright*, pero dándole la vuelta para servir a un propósito opuesto al habitual: en lugar de privatizar el software, ayuda a preservarlo como software libre.” (Stallman, 2004, p. 28)

El *Copyleft* por tanto, emerge de la cultura del Software Libre, como la síntesis de las libertades que quedan garantizadas en cualquiera que tenga una copia; “estas libertades se convierten en derechos inalienables” (Stallman, 2004, p. 28). Es decir, el *Copyleft*, “es la norma que establece que, al redistribuir el programa, no pueden añadirse restricciones que nieguen a los demás sus libertades centrales.” (Stallman, 2004, p. 61) El *Copyleft* es la forma en la que la comunidad del software libre se posicionó frente a las restricciones del *Copyright*, haciendo libres los recursos culturales. “El *Copyleft* se opone al *Copyright* porque entiende la cultura, el conocimiento y la información como bienes sociales, mientras que el *Copyright* lo trata todo como pura mercancía” (Herrero, 2016, p. 187).

Por otro lado, Lawrence Lessig, en 2001 lanzó la propuesta de *Creative Commons* (CC). Esta licencia propone un marco legal intermedio entre el *Copyleft* y la regulación restrictiva del *Copyright*. Una de las opciones del “*Creative Commons* es la Licencia de Reconocimiento: es un tipo de licencia que nos posibilita distribuir, mezclar, ajustar y construir a partir de una obra” (Herrero, 2016, p. 188), sin importar que sea con fines comerciales, siempre y cuando la autoría sea reconocida.

CC incluye además de la Licencia de Reconocimiento, las siguiente licencias:

“**Reconocimiento-Compartir Igual:** Esta licencia permite a otros re-mezclar, modificar y desarrollar sobre tu obra incluso para propósitos comerciales, siempre que te

atribuyan el crédito y licencien sus nuevas obras bajo idénticos términos. Esta licencia es a menudo (sic) con las licencias de *Copyleft* y las de software *open source*. Cualquier obra nueva basada en la tuya, lo será bajo la misma licencia, de modo de cualquier obra derivada permitirá también su uso comercial. Esta licencia es la utilizada por Wikipedia y se recomienda para aquellos materiales que puedan beneficiarse de la incorporación de contenido proveniente de Wikipedia y otros proyectos licenciados de la misma forma.” (Creative-Commons, 2017)

“**Reconocimiento-SinObraDerivada:** Esta licencia permite a otros reutilizar el trabajo para cualquier propósito, incluso comercialmente; sin embargo, no puede compartirse con otras personas en forma adaptada, y se le debe de proporcionar crédito.” (Creative-Commons, 2017)

“**Reconocimiento-NoComercial:** Esta licencia permite a otros entremezclar, ajustar y construir a partir de su obra con fines no comerciales, y aunque en sus nuevas creaciones deban reconocerle su autoría y no puedan ser utilizadas de manera comercial, no tienen que estar bajo una licencia con los mismo términos.” (Creative-Commons, 2017)

“**Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual:** Esta licencia permite a otros entremezclar, ajustar y construir a partir de su obra con fines no comerciales, siempre y cuando le reconozcan la autoría y sus nuevas creaciones estén bajo una licencia con los mismos términos.” (Creative-Commons, 2017)

“**Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada:** Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, sólo permite que otros puedan descargar las obras y compartirlas con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se pueden cambiar de ninguna manera ni se pueden utilizar comercialmente.” (Creative-Commons, 2017)

En un momento histórico en el que la obra de arte y su reproductibilidad comienzan a desplazarse a espacios virtuales, disponibles en red, el trabajo *on-line* de compartir obra en soporte audiovisual se traslado a espacios como *Youtube*, *Vimeo* y *Archive.org*. Los dispositivos móviles, los servicios de *streaming*, las *tablets* y las *action cameras*,

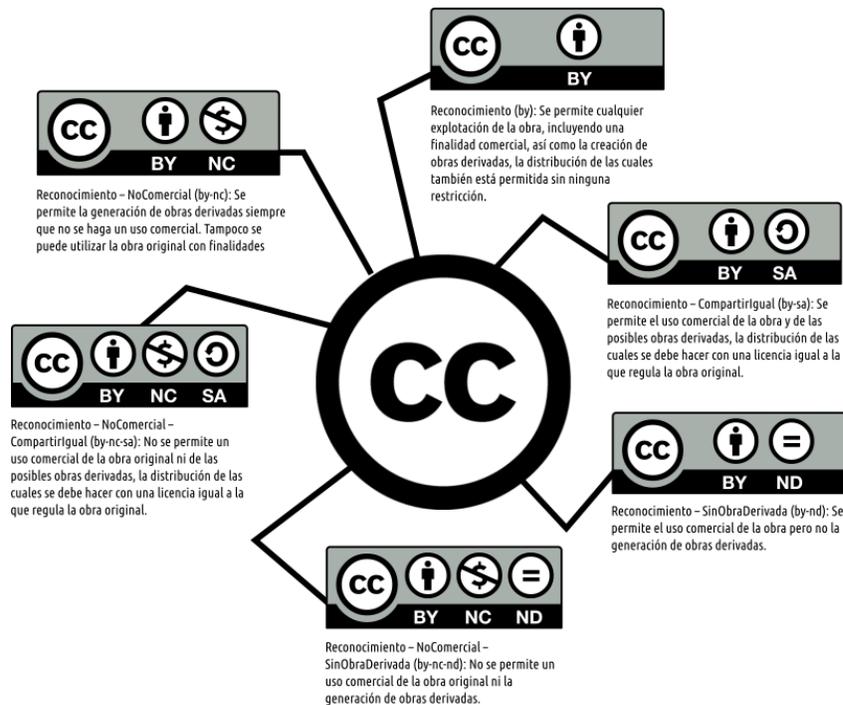


Figura 2-8: Licencias de *Creative Commons*. Imagen por Oriana Robles Muñoz bajo la licencia CC BY.

han añadido una infinidad de posibilidades de intercambio de información y formas de trabajo con audiovisuales. “Las tecnologías digitales modificaron la capacidad técnica. En su primera versión, las tecnologías digitales proporcionaron a los usuarios una capacidad técnica casi limitada para mezclar y remezclar la cultura (Lessig, 2008, p. 133). En éste contexto las licencias de *Copyleft* y *Creative Commons* han servido para blindar la praxis subversiva implícita en la destrucción del aura, presente en las ideas de Walter Benjamin.

A continuación, iré explicando algunos elementos de la economía de la producción de imágenes en la producción audiovisual masiva. Hay múltiples factores que intervienen en el proceso de las imágenes, por lo cual a continuación haré una breve síntesis de las ideas de Hito Steyerl y comenzar con el análisis de las piezas.

2.5. Economía de las imágenes pobres

Antes de introducir a la parte teórica, me es pertinente poner en contexto la obra de la autora que retomamos: Hito Steyerl. Doctora en Filosofía por la Universidad de Viena y profesora de *New Art Media* en la Universidad de Berlín, nacida en Munich en 1966. Ella es “considerada una de las artistas actuales más relevantes dentro del campo del videoarte” (Museo de Arte Reina Sofía, 2015). Los tópicos de su obra analizan la reproducción de imágenes, el uso de Internet, las tecnologías presentes en la vida cotidiana, el control gubernamental, los sistemas de vigilancia, la militarización, el feminismo, la vigilancia, etc, desde una mirada crítica. Steyerl fue alumna del artista e investigador Harun Farocki, así como editora y colaboradora de la revista electrónica de arte digital *e-flux*.

En su libro *Condenados de la pantalla* (2012), texto traducido al español por Marcelo Expósito, aborda la producción de imágenes en una distribución global, mediada por las “tecnologías de los medios globales” (Parks, 2002, p. 286). Dentro de un mundo repleto de imágenes, Steyerl analiza las asimetrías que existen en la distribución, producción, edición y exhibición. Además de explicar cómo las culturas mediales existen condiciones políticas, económicas y militares dependiendo de la condición de clase.

Para Hito Steyerl, las clases sociales se expresan a través de la resolución de las imágenes. Las implicaciones de las resoluciones se expresan, formalmente, en elementos visuales como el enfoque, de tal forma que expresan una posición de clase. En donde, un actor a cuadro, con el enfoque en sus ojos, denotan privilegio y comodidad. Es por esto que una imagen fuera de foco ve disminuido su valor de cambio. Para Steyerl, las jerarquías, de raza, sexo y clase, se manifiestan en la nitidez, enfoque y resolución (Steyerl, 2014).

Los formatos de consumo establecen una relación de jerárquica en cuanto a las altas resoluciones. aquellas que, frente a las personas que consumen, se ven más atractivas, más miméticas, llenas de brillo, seductoras y lista para el consumo masivo. El 35 mm

se convierte en un fetiche de la *inmaculada* resolución de una imagen en alta calidad. “Como si su falta equivaliera a la castración del autor. El culto al estándar de calidad dominó incluso en la producción de cine independiente. Las imagen rica establece su propio sistema de jerarquías, cuando al mismo tiempo las nuevas tecnologías ofrecen cada vez más posibilidades de degradarla creativamente ”(Steyerl, 2014, p. 36-37).

La necesidad impuesta o autoimpuesta de utilizar imágenes ricas, implica contar con las condiciones técnicas para producir, editar, distribuir y exhibir. Es decir, para realizar un cortometraje en 4k (3840x2160) es necesario contar con una tarjeta gráfica y un procesador que permitan su manipulación para la edición con la menor cantidad de pérdida de información posible. Para capturar las imágenes en movimiento es necesario contar con un equipo de grabación de video adecuado, presupuesto, capacidad de almacenamiento, etc. En la exhibición la cosa no es distinta. La infraestructura para reproducir una película en 4k con sonido *dolby atmos* implica que una infraestructura necesaria para albergar el equipo y asegurar la óptimas condiciones de reproducción, para que así sea consumible, fetichizable. Este sistema de jerarquías en torno a la alta definición, basan sus existencia en las condiciones materiales de producción y reproducción, de exhibición y comercialización. Es entonces cuando la propuesta de Steyerl desplaza a las imágenes de su capacidad como forma simbólica y como medio de representación, para ponerlas en el contexto material. A partir de establecer una diferenciación social entre el acceso a las interfaces y la producción de imágenes, Steyerl reivindica lo que ella nombra *imágenes pobres*.

“La imagen pobre es un copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, un idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpenproletaria 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 tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir. (Steyerl, 2014, p. 33-34)

Para Hito Steyerl, la imagen pobre es una bastarda compartida y remezclada en Internet, popularizada. La copia, de la copia de la copia, de la copia, de la copia... “Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla[...] la basura arrojada a las playas de las economías digitales” (Steyerl, 2014, p. 34) del capitalismo medial. Al respecto de las ideas de Steyerl, Cardoso (2017) menciona que “participar de las imágenes no significa, necesariamente, identificarse con ellas como representación de la realidad, sino reconocerlas como fragmentos de la realidad, acceder a ellas en tanto cosas, objetos y a la vez sujetos de la historia, cristalizaciones y nodos que condensan relaciones sociales” (Cardoso, 2017, p. 2).

Estas relaciones sociales, en el caso de las imágenes pobres, no necesariamente están ancladas a prácticas subversivas o de resistencia social a través de las imágenes. Es decir, las imágenes poseen una ambivalencia, en el que pueden circular ligadas al intercambio libre, ligado a la ética del software libre y del *Creative Commons*, así como pueden circular como parásitas de las economías audiovisuales, ensambladas por el capitalismo de las imágenes. Las imágenes pobres tanto pueden estar disponibles para la subversión como para perpetuar las formas de consumo, técnico, material e ideológico. Los mensajes que propagan contienen amenazas de muerte, publicidad, placer, teorías conspiracionistas, mensajes de resistencia, contrabando, propaganda política, etc. Hay mensajes que no necesariamente están en el contenido simbólico de la imagen en cuanto a lo formal figurativo, sino que están presentes en lo pragmático, material, histórico, cultural y personal del contexto en el que se distribuyen. Aunque algunos parecieran ser obvios, la autora sugiere descifrarlos, a partir de contemplar los múltiples factores que intervienen en el

contexto de producción, postproducción, exhibición, etc.

Si consideramos que el primer presidente mexicano que comenzó a aplicar medidas neoliberales fue Miguel de la Madrid (1982-1988) y que el momento de concentración del poder mediático tuvo su punto más alto en la década de los ochenta y noventa, la producción y distribución de mensajes y de material audiovisual estaba controlado técnica, legal, política, económica e ideológicamente por las formas del neoliberalismo y de alguna forma en relación a éste. Estas políticas y prácticas audiovisuales invisibilizaron el trabajo que hacían las y los videoastas locales, ya que las producciones fuera de dicho sistema de producción y significación imponían otras lógicas que relegaban estas prácticas. La cultura es adoptada como mercancía. La esfera pública de las imágenes fue inundada por las producciones masivas. Los ensayos videográficos y la experimentación audiovisual quedó relegada a los cine clubs y filmotecas antes de desaparecer de nuevo en el archivo.

Pola Weiss es un ejemplo de este tipo de producción. Las producciones de Pola dicen más si analizas el contexto de producción. Es decir, si contemplas que la mayoría de sus experimentos los realizó cuando trabajaba en TV UNAM. En donde, los medios de producción, pese a su obsolescencia en comparación con el equipo técnico de las empresas privadas de televisión de los ochentas, el acceso a este tipo de tecnología implicaba en sí mismo un privilegio. Además de que Weiss contaba con el capital económico suficiente para adquirir equipo por su cuenta, en una época en la que apenas se popularizaba la televisión en los hogares. La mayor parte de la obra de Pola Weiss, está ahora atrapada en el archivo de TV UNAM, sepultada tras años y años de grabaciones y audiovisuales. El material que no fue o no ha sido digitalizado sigue estando invisibilizado. La supervivencia de estas cintas dependía de su distribución mano a mano, recolectada en archivos alternativos, colecciones personales o de algún videoclub. Como ya lo mencioné líneas arriba, la distribución de las imágenes en Internet se convierte en un factor fundamental para modificar las relaciones de producción de imágenes. Para Steyerl, muchas de las producciones del cine experimental, ensayístico y no comercial han sido resucitadas por la circulación y experiencias de archivo de personas que las ponen disponibles en la red.

Resucitan como imágenes pobres, como algunos de los trabajos de Sarah Minter, Ximena Cuevas, Rafael Corkidi, Ulises Carrión, etc.

“Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.” (Steyerl, 2014, p. 40) El comercio *on-line* de las imágenes propicia tanto la producción como la piratería.

Las imágenes pobres que son reproducidas de forma subversiva, tienen en común las posibilidades de distribución mundial, la ética de la cultura libre, del remix y de la praxis de la apropiación. Estas características han modificado las formas de hacer, ya que las figuras de quien produce y de quien observa se desdibujan. Así como al división del trabajo en la creación de piezas audiovisuales.

Esta tesis retoma la reproducción de imágenes pobres desde la perspectiva subversiva. Sin embargo, es preciso señalar que, pese a que pueden estar en un contexto afín, los objetivos de las imágenes suelen ser todo un mundo de posibilidades, no sólo para las ideas subversivas, sino para los discursos de odio disfrazados de memes, spam, pornografía infantil, mensajes homofóbicos y demás contenido con intenciones de control, venta, acciones ilegales o de violencia que encuentran su espacio en los intersticios de las redes digitales.

Las imágenes de las economías pobres de Internet, son populares y contienen mensajes narcisistas, de oportunismo, de creación, organización y autonomía. Son muestras materiales, pragmáticas y figurativas de las contradicciones actuales de la sociedad en la que vivimos.

La intención de sublevar la imagen a través de la apropiación y la reproducción técnica en el capitalismo audiovisual ha terminado por incorporarse a las mismas dinámicas económicas, pese a ser imágenes pobres. Steyerl considera que la vertiginosidad del contenido audiovisual en la era de Internet, las economías del conocimiento arrancan a las imágenes de su contexto y epígrafes, “lanzándolas al remolino de la constante desterrir-

torialización capitalista” (Steyerl, 2014, p. 44). La descontextualización o desterritorialización de las imágenes, dificulta la labor de descifrar y entender de dónde surgieron, en dónde transitan, quiénes los produjeron y reprodujeron, la intención del mensaje, etc. La desmaterilización de la obra integra a la imagen pobre en el capitalismo de la información debido a que su compresión y baja resolución la hacen instantánea de compartir y viajar en el momento, respondiendo a criterios de inmediatez efímera que a la permanencia más allá de la visualización previa.

La imagen pobre, al viajar en Internet, su navegación conforma redes de información que reproducen debates en el espacio público digital en red. La destrucción del aura de estas imágenes producida por la reproducción masiva hace que “al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y crea un nuevo aura al rededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del original, sino en la transitoriedad de la copia.” (Steyerl, 2014, p. 45)

La idea es entonces no sólo entretener o vender, sino organizar personas y los medios de distribución libre en Internet. Las playas digitales de basura informativa generan un campo estéril para la multiplicidad de significados y praxis en torno a las imágenes pobres.

Capítulo 3

Videoarte y resistencia política.

Bruno Varela es un videoartista mexicano que forma parte de la generación de videoastas que comenzaron o tuvieron su época de mayor actividad en los noventa y principios de los dosmiles. De esta generación también destacan: destacan Grace Quintanilla, Minerva Cuevas, Ximena Cuevas, Amaranta Sánchez, Sarah Minter, Silvia Gruner, Arcángelo Constantini, Ivan Edeza y Alfredo Salomón.

Bruno Varela se define a sí mismo como artista audiovisual. Es egresado de Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana. Desde 1992 su trabajo se ha enfocado cien por ciento al video. Ha realizado viajes y obra en lugares como Bolivia, Chiapas, Los Ángeles, Madrid, Bogotá, etc. Ha sido beneficiario de becas estatales, nacionales e internacionales, entre las que se destaca el apoyo *Media Artist* de la Fundación Rockefeller, Jóvenes Creadores/FONCA y FOESCA. Ha sido profesor en la UAM Xochimilco, del Centro Fotografía Manuel Álvarez Bravo y del Campamento Audiovisual de Oaxaca. Desde el 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte del FONCA.

Durante los noventa, hubieron una serie de cineastas que intentaban disputar las pantallas del cine desde la industria. Cine de directores como Nicolás Echeverría, Arturo Ripstein, Alfonso y Carlos Cuarón, Guillermo del Toro, Roberto Sneider, Luis Estrada, Jorge Fons, etc. Muchos de los cineastas de finales de los ochenta, noventa y principios

de los dos miles, terminaron manteniéndose en el circuito de festivales y del cine de arte, mientras que otros migraron a Hollywood para realizar cine. Como es el caso de Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Beatrice de Alba y Emmanuel Lubezki, entre otros.

El cine mexicano en los noventa, como ahora, ha permanecido opacado técnica, económica y publicitariamente por películas distribuidas en cadenas masivas de cine comercial y producidas por las *majors*¹, como Walt Disney, Sony/Columbia, 20th Century Fox, DreamWorks, Miramax, Buena Vista, etc.

La industria del cine en México en el periodo de comprende de la década de los noventas y principios del siglo XXI, ha pasado por diferentes cambios. Estos cambios tienen una estrecha relación con cinco aspectos políticos, históricos y económicos, de acuerdo a lo analizado por el investigador Rodrigo Gómez.

El primero tiene que ver con el avance de las políticas de privatización de las industrias nacionales, así como las modificaciones en la regulación de las mismas y “apertura hacia los capitales extranjeros” (Gómez, 2005). La segunda está ligada a las nuevas condiciones de posibilidad que ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación, así como los procesos de digitalización y convergencia. El tercero es el proceso democrático por el cual ha atravesado México, así como las alternancias del poder ejecutivo. La cuarta es el contexto de los bloques económicos derivados de acuerdos económicos internacionales “con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) al que pertenece México desde 1994 así como la lógica del capitalismo global” (Gómez, 2005), por último esta los desastros económicos como las crisis de 1994-1995, 1998 y 2008.

En el mismo sentido, la industria del cine, “a nivel mundial tiene una estructura oligopólica” (Martínez, 2010) en la cual un reducido grupo de empresas que lideran la producción y distribución de películas. Actualmente, las cintas del cine comercial en México son distribuidas por el duopolio cinematográfico conformado por Cinépolis, Cinemex. Cinépolis es una empresa mexicana fundada por Enrique Ramírez Miguel Villalón la cual

¹Anglicismo utilizado para hacer referencia las productoras cinematográficas de mayor tamaño o más poderosas, todas ellas situadas en Hollywood, distrito de los Ángeles.

cuenta con salas de cine en México, Estados Unidos, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Colombia, Panamá, Chile, Argentina, Brasil, Perú, India y Honduras. La cual la convierte en la más grande de América Latina y la cuarta a nivel mundial². Por otro lado, Cinemex es una empresa propiedad de Germán Larrea Mota-Velasco. Empresario mexicano que fue ranqueado por la revista Forbes como el segundo más rico en México (Angeles, 2019). Larrea es dueño también, de la empresa minera Grupo México. La cual tiene “una extensión concesionada para la explotación minera en Sonora de casi 6 millones de hectáreas, lo que representa el poder de usufructo de la tercera parte del estado, con una extensión equivalente a la superficie total Michoacán” (Ramírez, 2016).

El grupo minero se vio favorecido con el régimen de Salinas de Gortari. En el que las minas fueron reprivatizadas (concesionada) y el sindicato de mineros disuelto. Sindicato que se formó a partir de la huelga de mineros de Cananea, iniciada el 1 de junio de 1906 en contra de los entonces dueños extranjeros. La huelga, en ese entonces fue sofocada y es considerada como uno de los hechos detonadores de la Revolución Mexicana. En 2009 el abogado corporativo de Grupo México y Secretario de Gobernación de la administración de Felipe Calderón, Fernando Gómez Mont, en medio del proceso de disolver el sindicato llevó el caso ante la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje declarando como terminada la relación entre el sindicato y la empresa. El gobierno, como abogado de la empresa, cedió a la Confederación de Trabajadores de México, el contrato colectivo, por lo cual Grupo México comenzó contratar a personas del sur del país por medio de *outsourcing*³. Terminando así con el sindicato y eliminando los derechos que los mineros habían conquistado. Los desastres ecológicos provocados por la Grupo México, como el ocurrido el 6 de agosto de 2014 en el río Bacanuchi y Sonora, en el cual la mina de Buenavisa del Cobre derramó 40 mil litros cúbicos de sulfato de cobre acidulado, representó una de las más grandes catástrofes ecológicas ocurridas hasta el momento y dió cuenta de las consecuencias del abaratamiento de los costos al omitir procedimientos en el ma-

²De acuerdo a información del perfil de Cinépolis en LinkedIn, consultado el 3 de julio de 2019

³Término del inglés para designar a las dinámicas de tercerización del trabajo. Es el proceso mediante el cual una empresa contrata a otra que a su vez recluta a personal, el cual no goza de los derechos laborales de la primera empresa ya que firma el contrato con la segunda.

nejo de residuos tóxicos. (Ramírez, 2016) Por otro lado, la misma empresa derramó el miércoles 10 de julio 3 mil litros de ácido sulfúrico en las aguas del Mar de Cortés y dos meses antes vertió 20 mil litros de agua con sedimentos de una mina en el río San Martín en Zacatecas. (Aristegui Noticias,2019) Pese a ello, la empresa sigue operando sin sanción alguna.

Mientras la empresa ecocida sigue sin rendir cuentas claras y sin tener una responsabilidad laboral y con el medio ambiente, el corto publicitario *Tren de la Salud* es proyectado en las salas de Cinemex, mostrando una versión maquillada de la empresa, la cual ignora por completo los graves daños al ambiente que provoca. Del mismo modo, las películas que se proyectan en las pantallas de Cinemex y Cinopolis están en el marco de la industria de las telecomunicaciones que poco interés tienen por el cine de calidad y producen películas que tienen un contenido clasista y racista, replicado de la televisión nacional y latinoamericana, o proyectando la versión actual de películas cuyo estreno fueron en los setenta u ochentas.

Por otro lado, en el país permanece en la disputa por recursos que cada vez son más escasos, producto de los recortes presupuestales al sector cultural. Los apoyos al IMCINE son cooptados por personas vinculadas a las grandes empresas de telecomunicaciones, como Televisa, a través de la figura de persona física, dejando de lado (aparentemente) el nombre de la empresa pero fervientemente vinculado a ella, ya que terminan siendo empleados de años de la misma, como es el caso de Eugenio Derbez. Su producción *No se aceptan devoluciones* “es considerada la producción más taquillera de la historia de México al superar los mil millones de pesos en ingresos de taquilla, fue apoyada por Fidecine y Eficine 226”, (Secretaría de Cultura, 2013).

En su mayoría, las salas de cine en México están orientadas a la proyección de cine comercial, exceptuando espacios como la Cineteca Nacional, Casa del Cine, Cine Tonalá y festivales como Ambulante, el Festival Internacional de Cine de Morelia, entre algunos mas. A finales de los 80, 90 y principios de los dos miles, la proyección de películas fuera del circuito comercial, tanto nacionales como internacionales, se proyectaban en

lugares como La Linterna Mágica y el Bella Época, además de algunos, videoclubes y salas alternativas ubicadas en las periferias de la ciudad.

De forma paralela, surgió un grupo de realizadoras y realizadores, quienes se ubicaban en la vertiente de la apropiación, el *found footage*, el reemplazo, la exploración de narrativas no convencionales y la exploración de medios audiovisuales. Entre quienes figuran personas como Ximena Cuevas, Naomi Uman, Gregorio Rocha, Sarah Minter, incluido Bruno Varela. Las y los artistas de esta generación, permanecen aún activas. La mayoría de esas personas y muchas más, se organizan para gestionar muestras y laboratorios como ULTRAcinema, Laboratorio de Cine Experimental (LEC), Anticuerpo, Proceso de Error, entre otros espacios. Bruno Varela, durante su trayectoria ha formado parte de diversos colectivos y escuelas de video y cine. Y está vinculado a los proyectos antes mencionados.

“El cine de Bruno Varela es un cine que se hace en el montaje, que mezcla distintos soportes y sustratos sin timidez, en reflexión sobre *la imagen mediada*, la memoria y la visualidad al mismo tiempo”(Cruz, 2017). Es el tipo de cine que ya ni siquiera tiene las pretensiones del cine comercial, que toma la reflexión de las imágenes como un acto en sí mismo. Un acto político y subversivo. Sobre su origen, el colectivo ULTRAcinema, del cual forma parte el artista, menciona que; “ surge como una respuesta necesaria y de *resistencia contra la industria del cine hegemónico*, las Jornadas de Reapropiación, ahora ULTRAcinema”(Ramos-Araizaga, 2019).

El videoarte durante los noventa, como ya lo comenté en el capítulo uno, atravesó por un proceso de institucionalización y de constante lucha por mantenerlo a los márgenes de lo comercial. No así con la mercantilización del arte a través una red de apoyos institucionales. El video como una herramienta de denuncia es un tema complejo ya que por un lado, la existencia de muestras o festivales cuya temática es política hace que la creación de videoarte político esté enfocada a caber en dichos espacios, aparentemente neutralizando la intención subversiva. Sobre esto puedo decir que, el hacer como praxis revolucionaria, no sólo tiene que ver con ganar o no apoyos, ya que hay cine independiente con mucha trayectoria de lucha, pero también hay discursos que se potencian dentro de

las instituciones del Estado. Como también puede ocurrir lo contrario en ambos casos. Entonces ¿cómo podemos identificar las propuestas de arte político que parten de la apropiación con una intención subversiva de las que sólo lo utilizan como pretexto para entrar en dichos espacios de exhibición? Es decir, más como una moda discursiva dentro de los circuitos de arte que como una forma de subversión desde la imagen.

Generalizar hace que la lectura de un proceso artístico y político se merme. Para realizar un análisis de una obra se debe de observar en la forma más amplia posible, contemplando los múltiples factores, cuestionar a quienes las producen, distribuye y consume, sus motivaciones, intereses políticos, sociales, culturales, económicos y personales. Es por eso que en este escrito busco hacer un primer ejercicio de análisis profundo de las acciones desde una perspectiva materialista dialéctica. Debido a lo cual delimito mi ejercicio a la obra un par de piezas de Bruno Varela.

La obra que analizo de Bruno Varela forma parte de la serie videos *Extraño Enemigo*. El título retoma una frase del Himno Nacional Mexicano cuando hace referencia a las intervenciones extranjeras. Varela define la colección como un “un experimento proto-visual-sonoro, investigación arqueológica de los restos de una pira conjurada por los señores del poder” (Angulo, 2018). Las intenciones de esta serie de Bruno Varela tienen como objetivo hacer un rechazo a la *verdad* desde los discursos oficiales del Estado Mexicano de instituciones como la PGR. En esta obra, el artista propone un ejercicio de resignificación de esas imágenes pobres que juegan del lado del Estado y con ellas crea una nueva narrativa que funge como una forma de resistencia desde la memoria colectiva, plasmada en un audiovisual. El juego con el montaje contrapone los discursos y hace que nos cuestionemos sobre la veracidad de lo que vemos y oímos. Al respecto, Varela, en una entrevista realizada por Eduardo Cruz, dice: “aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de re combinaciones [...] que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante, bulleante y siempre imprevista” (Cruz, 2017).

La obra de Varela resulta relevante para su análisis, debido a que, a lo largo de su tra-

yectoria como artista, ha pasado por una serie de acontecimientos políticos y sociales que articulan la conexión del videoarte de los noventas, la popularización del uso de Internet y los movimientos sociales que hicieron uso de él⁴, así como los que le dieron soporte⁵. Del mismo modo, ha experimentado el cambio tecnológico, visto la obsolescencia programada y resistido a ella como una forma de sublevarse al sistema de producción capitalista neoliberal. El cual condiciona a desechar y consumir, en un loop sin fin, justificándolo como avance tecnológico. En ese sentido, el hacer se vincula con un hacer desde el uso de material fílmico en soporte análogo con equipo obsoleto como un acto de resistencia al imperativo consumista.

3.1. Modos de hacer, formas de actuar.

Para analizar la obra de Varela, primero, es importante enmarcarlo en lo que Suzanne Lacy nos propone como arte público. Esta referencia la rescato del primer capítulo del libro *Modos de Hacer*. El título del capítulo *Explorando el terreno* fue escrito por Paloma Blanco. Blanco hace un repaso histórico del término arte público. Intentar determinar la genealogía del término en una labor exhaustiva que Blanco, junto con personas como Marcelo Expósito, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, se propusieron hacer con la compilación de ese libro. Es por ello que no me enfocaré explicar el término en sus múltiples acepciones, sino que me enfocaré en su origen y primeras definiciones. El arte público tiene varias genealogías que lo vinculan con elementos como el espacio geopolítico y el contexto.

Para ello menciona que la base del arte público, entendido desde el Estado, funcionaba como una forma de “glorificar lugares comunes de la historia nacional o popular, y que muy a menudo, por cierto, excluían a amplios segmentos de la población o ignoraban conflictos pasados o presentes” (Blanco, 2001). Esto entendido como una de las primeras genealogías. Posteriormente, el arte público se convirtió en una potencial forma

⁴Como la Primavera Árabe, el #yosoy132, el 15M, las Mareas Verdes, entre muchas otras.

⁵Como las comunidades del software libre, las licencias de bienes comunes creativos y las comunidades de hackers

de exhibición en áreas urbanas. Y la intención de expansión del mercado de la cultura comenzaron a ocupar esos espacios. Por lo cual fue necesario intentar clasificar el arte público para diferenciarlo del arte en espacios públicos.

Desde la entrada en vigor de las políticas del libre mercado impuestas por el Fondo Monetario Internacional iniciadas en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), el arte público pasó a ser visto como otro circuito de sedes para exhibir obra más allá de su responsabilidad política y compromiso social. Los fondos provenientes del sector privado y del sector público que comenzaron dar a soporte económico a éste tipo de prácticas artísticas tuvieron la necesidad de profundizar en las condiciones de las y los artistas, así como de la obra para la asignación de becas y apoyos.

El California College of Arts and Crafts y el Headland Center of the Arts organizaron un simposio en el mismo año titulado Mapping the Terrain: New Genre Public Art, subvencionado por la Rockefeller Foundation, la Gerbode Foundation, el NEA, la NapaContemporary Arts Foundation y el departamento de educación del San Francisco Museum of Modern Art, en el que los participantes consideraron asuntos entre los que se incluía la necesidad de desarrollar un lenguaje crítico que identificara y evaluara este tipo de obras, vinculando sus aspiraciones sociopolíticas y estéticas. Éste fue también el título de un congreso que se llevó a cabo en el College Art Association Conference en febrero de 1992, dirigido por Leonard Hunter y Suzanne Lacy, [...]. Desde ese momento, el nuevo género de arte público resultó codificado y contextualizado, y empezaría a cobrar auge. (Blanco, 2001, p. 12-13)

De esas conferencias y serie de reflexiones colectivas, Suzanne Lacy hace una categorización de arte público. El cual es relevante debido a que el contexto coincide temporalmente con los años de formación de Bruno Varela y la consolidación del sistema de becas en México. Sin contar que Varela ha sido beneficiario de la fundación que promovió las reflexiones en torno a la clasificación de arte público. Es decir, la Fundación Rockefeller.

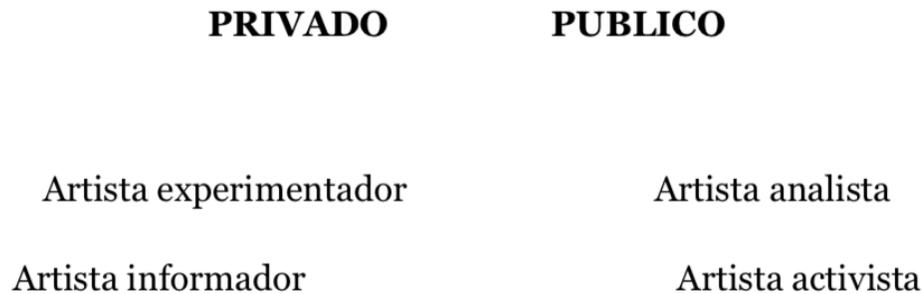


Figura 3-1: Diagrama estructural de las prácticas desde lo público y lo privado de Suzanne Lacy. Tomado de *Modos de hacer* (2001), (Blanco, 2001).

Y muchas de las categorías de estas instituciones son retomadas por los organismos de gobierno en México. Debido a la complejidad contextual de las personas que aspiraban al apoyo de la fundación, la categoría que retomo proponía ver el arte público desde una perspectiva que considerara las particularidades contextuales de las diferentes regiones del mundo. En relación a su vinculación con el entorno, Suzanne Lacy propone hacer un análisis de las posibles intenciones de las prácticas involucradas en el arte público con un diagrama que visibiliza la estructura de las “prácticas desde lo privado y lo público: a partir de una concepción del y de la artista como experimentador, informador, analista o activista” (Blanco, 2001, p. 15)

Los elementos que caracterizan el arte privado, desde la perspectiva de Suzanne, encajan en el artista como experimentador que parte de una visión más tradicional del arte. Se sitúan desde la subjetividad del artista para representar un objeto. La subjetividad se convierte en el elemento primordial de este tipo de arte. Expresiones como el arte conceptual y el *performance art* colaboraron a trasladar la idea de objeto en procesos artísticos. Estas experiencias apelan a un sentir, relacionado con la experiencia y se introducen en el otro para mostrar las observaciones e información que se tiene del mundo desde su interioridad. “[..]se convierte en un medio para la experiencia de otros, la obra

en una metáfora de dicha relación” (Blanco, 2001, p. 16). Blanco también señala que si bien es común relacionar la subjetividad como un elemento desligado de un posicionamiento o intención política, las contribuciones de los feminismos de las décadas pasadas aportaron que las experiencias que provenían de lo individual contenían una serie de implicaciones políticas. El artista como informador, no toma como punto de partida la experiencia sino la re-elaboración de ella, así como su recapitulación que se propone al narrar una situación. Toma la mayor cantidad de información posible respecto a un tema y lo hace entendible para un amplio público. Las intenciones del artista como informador intentan reflejar la realidad sin asignarle un valor, quienes hacen una discriminación y selección de información de forma consciente con la intención de persuadir al público con la información. Según la autora, este es un primer momento de las y los artistas entrando a un terreno sociopolítico. Informar y hacer una selección de consciente no implica necesariamente el análisis de la misma información.

Por otro lado, el artista como analista, ya forma parte de lo entendido como arte público, y acumula algunas de las características del artista como experimentador e informador para presentar su propuesta. La práctica artística de quien asume analizar situaciones sociales generalmente implican, según la Suzanne Lacy, una relación u asociación con las ciencias sociales, el periodismo de investigación y la filosofía. Según Blanco, para Lacy éstas actividades interdisciplinarias ponen en “relación nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas.” (Blanco, 2001, p. 17).

Cuando quien realiza la obra de arte pone énfasis en ver la obra desde la posición analista, el texto de la obra se sitúa en un lugar predominante sobre la estética, convirtiéndose el texto mismo en una condición de belleza. El análisis toma un carácter estético al dar coherencia a las ideas en relación con las imágenes visuales, y lo expresa a través del texto mismo. Esto es lo que hace Bruno en piezas como *Materia Oscura*, la cuál será analizada más adelante.

Por último, el artista como activista del cual nos habla Blanco, citando a Suzanne

Lacy, nos lleva del análisis al activismo. La práctica artística contextualiza en situaciones ya sean locales, nacionales o internacionales. Además de que el público se convierte en un agente activo. Las y los artistas se convierten en catalizadores para el cambio al posicionarse como activistas. Para tener injerencia en la agenda pública, quien hace arte debe de colaborar con las personas a partir de comprender los sistemas sociales. Para ello, habilidades como colaborar desde y con otras disciplinas, así como elegir los temas que resuenen en el público a partir del significado y de un simbolismo visual traducido en acciones concretas.

Utilizando ese marco de referencia, la pregunta es: ¿En dónde se ubica la obra de Varela y cómo lo anterior influye en su obra? Desde mi perspectiva, la obra de Varela experimenta, presenta información con intención persuasiva y analiza hechos convirtiendo el texto y la imagen como texto presente y ausente como un elemento imprescindible de su obra. Por otro lado, la forma con la que se involucra con el público es para ser un catalizador de significados y portador activo de la memoria histórica. Me parece importante señalar el contexto del artista en cuestión. Bruno Varela a lo largo de su trayectoria, ha sido beneficiario de apoyos que generan las condiciones económicas, técnicas y sociales que hacen su trabajo posible. Ser consciente de esto, no tiene una connotación positiva o negativa, considero que son condiciones contextuales que hay que tomar en cuenta en relación con otros factores. Como con el propósito de su obra, de su discurso, praxis estética, política y artística.

Es decir, existe una comunidad de artistas que funcionan bajo la lógica de proyectos institucionales, ya sean del sector público y/o privado. Sin embargo, estas condiciones no hacen que la obra de las personas que hacen arte bajo esta lógica, tenga una intención política desde la resistencia a la hegemonía económica, cultural y técnica, pero tampoco lo contrario. Es decir, el operar con recursos del Estado no implica que la práctica artística tenga una connotación política. Y aunque así lo hagan puede que se posicionen en el ámbito de la experimentación o la información, según la categorización presentada en líneas arriba. Esta misma la retomo ya que si consideramos que la beca Rockefeller lanza

su convocatoria para diferentes disciplinas, necesita categorizar para así distribuir y tener parámetros teóricos para otorgar los recursos. La propuesta de Suzanne Lacy surge en el contexto de definir las prácticas emergentes de los noventa. En la cual esta enmarcado, en gran medida, el contexto de Bruno Varela. Las y los artistas que emiten un discurso político en su obra pero lo hacen con financiamiento del Estado o del sector privado entran dentro de un circuito del arte que les permite mostrar su obra.

Que el Estado utilice estratégicamente a las personas que se dedican al arte y que están vinculados con instituciones de cultura públicas y privadas no anula el hecho que de las y los artistas los utilicen también estratégicamente para criticar desde dentro. El arte público también es un medio para llevar a la esfera de lo público discusiones que se han mantenido en la esfera privada, como lo es la desaparición forzada y la violencia contrainsurgente de parte del gobierno en las mal llamadas Guerra Sucia y la Guerra contra las drogas. Usar el arte como medio de denuncia, crítica o réplica, nos pone en el terreno de la lucha por la memoria colectiva. (Oceja, 2013) Es por ello que se vuelve un hecho de gran actualidad política el disputar la resignificación de los discursos para dar constancia histórica y reconocimiento político de actividades delictivas y represoras del Estado, como la desaparición forzada. Mantener el recuerdo de los desaparecidos en el ámbito de lo público y generar un diálogo histórico con los movimientos sociales que no son documentados es una labor que realizan piezas como las que analizaré. La lucha por la enunciación, en el caso de la obra de Varela, busca abonar en los registros que denuncian y exigen justicia. El hacerlo dentro de un museo delimita el público, pero colocarlos en la red contribuye a diseminar la obra y la información que esta contiene. El dejar disponibles los materiales para su posterior apropiación, favorece la creatividad y el mantener viva la memoria, con fines políticos mas no mercantiles. En ese sentido la obra de Bruno se coloca desde una “visión activista de la cultura” (Blanco, 2001, p. 23)

Al estar dentro de una práctica artística que se encuentra en los márgenes de “la cultura institucionalizada y la democracia participativa” (Blanco, 2001, p. 23) la obra de Bruno toma la potencia de activismo, en una sala de arte y en los canales online en los que

se distribuye. Esta visión es crítica aunque ciertamente existen posturas más radicales como las propuestas por el EZLN que rechaza completamente las instituciones del Estado así como de cualquier forma de gobierno que no emane del mandato de las comunidades. La idea de un activismo desde la cultura funciona en el marco de la discusión en contextos sociales y políticos que análisis de las prácticas artísticas pero aun embebidas dentro del aparato del Estado, luchando desde dentro.

La segunda genealogía que comprende el concepto de arte público es justo la del activismo cultural, la cual Blanco nombra como *arte crítico*, y el cual se entiende desde la categoría de Lacy del *artista como activista*. De este modo, la práctica artística con video se articula con procesos políticos y en su técnica, materialidad y discurso exhibe las fuerzas políticas, sociales y económicas de la comunidad de la que dan cuenta. Es decir, el activismo cultura procura utilizar los medios de producción de bienes simbólicos, como el arte con video, para promover cambios en la sociedad. Esta actividad vincula la crítica desde lo conceptual, formal y material en una praxis política enfocada en la transformación del estado de las cosas, como lo es la disputa por la memoria, la exigencia con vida de los desaparecidos y la replica a los discursos oficiales del gobierno que invisibilizan o pretender dar por cerrado (por muertos) el caso de los normalistas.

Para entender la obra de Varela es necesario contemplar los factores sociales, materiales y políticos, así como cuestionar a las imágenes y a quien las produce. Como dice Farocki; “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez ” (Farocki, 2013, p. 14). Al respecto, en una plática breve que tuvimos al terminar la proyección de su pieza *Mano de Metate* en el FICUNAM del 2018. Película dirigida por Bernhard Hetzenauer, Eugenia y Bruno Varela, la cual se proyectó en la sala José Revueltas del CCU ⁶, Bruno expresó una serie de ideas que a continuación iré comentando.

Sobre la serie *Extraño Enemigo*, Varela lo describe como un proceso de reflexión sobre las implicaciones de la desaparición forzada y su intención es que la problematización

⁶Centro Cultural Universitario en Ciudad Universitaria, México.

sobre el tema no se detenga. Y no únicamente sobre el caso de Ayotzinapa sino que en general con la desaparición forzada, que en México es “una forma de operación del Estado” (Varela, 3 08). Comentó que “en el acontecimiento de Ayotzinapa, desde el primer momento me pareció que incluso tenía posibilidades de reflexión como las que ha planteado Farocki en relación con la construcción de una verdad porque inmediatamente el Estado ocupó una posición como divulgador de una verdad, que además era un absurdo. Estaba ahí evidenciado.” (Varela, 3 08)

“Eso sería uno de los ejes de ese conjunto. Piezas que insisto, fueron en un momento integradas como una instalación y después disueltas en piezas autónomas. Es decir, todo ese material [...] fue originalmente distribuido en monitores en el Museo Carrillo Gil, tanto *Materia oscura*, como *Fauna Nociva* y después se acaba la instalación y cómo mueves una pieza digamos, espacial. Pues la tienes que fragmentar y convertir en esas pequeñas unidades. Pero yo las pienso, todas esas piezas de las que hablas, como un proceso que de hecho no ha terminado. Y no tendría porqué terminar porque además el acontecimiento sigue estando ahí latente.” (Varela, 3 08) Dichos fragmentos de piezas son las que se encuentran disponibles para descargar en su canal de Vimeo.

Varela menciona que el tema de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa ha sido un tema recurrente en sus obra. En donde a partir de un juego de preguntas busca desentrañar la acción del Estado sobre “la desaparición forzada de un conjunto, además sin nombre y sin cara” (Varela, 3 08). Con el uso de Internet como medio para la proliferación de las imágenes pobres que cuestionan al Estado, Varela profundiza en su contexto. Las imágenes pobres ponen de manifiesto las contradicciones sociales del sistema económico capitalista y de un Estado que desaparece personas, fundiéndolas en el fondo de una fosa común, en el mejor de los casos. Su labor como videoasta en relación a estas piezas, fue impulsada por el trabajo que comenzó en una comunidad mixe en la que la desaparición es la constante. El tema de la desaparición forzada, por estar presente en su contexto en múltiples ocasiones, se convirtió en el elemento articulador de su obra para la serie *Extraño Enemigo*.

Durante la conversación que tuve con Bruno Varela, al preguntarle si había sufrido censura del Estado al exhibir su trabajo artístico con fines políticos él me contestó. “Esa es la trampa del trabajo artístico, puedes decir lo que quieras, pero tampoco tiene una incidencia en el mundo real. Ese sería el problema. Es decir, esta pieza del Carrillo Gil era brutal pero en el contexto del arte, se tolera todo y tampoco tiene esa trascendencia. No cambia nada.” (Varela, 3 08) Si analizamos por un momento esta respuesta, podríamos pensar por un momento que el hacer con el video y exhibirlo en un museo, es asimilado por las instituciones, reduciendo su valor, pero, de acuerdo de las proposiciones de Lacy, el usar su obra y las herramientas técnicas son un medio para la crítica a los procesos políticos invisibilizados, contribuye en la persistencia de la memoria. Decir *no cambia nada*, es ser injustos con la labor que representa la producción de obra socialmente comprometida como un acto político en el medio del silencio y la cerrazón gubernamental. Es necesario que existan este tipo de manifestaciones por que confrontan el discurso dominante y ponen en cuestión la versión oficial de los hechos que son narrados desde el Estado. Evidencian la omisión, el silencio y las contradicciones a partir del uso del lenguaje audiovisual, el montaje y la materia prima que compone la obra, desde el archivo hasta los materiales obsoletos usados para su creación.

Sobre lo técnico de la obra, Varela mencionó que “la decisión material está vinculada a una decisión política [...] yo trabajo con materiales obsoletos. Todos obsoletos, en el sentido contrario a toda esta imposición que también es industrial y que tiene un carácter economicista. Evolucionan tu cámara porque ahora te imponen nuevas salidas. Y yo me quedé con fierros viejos y los sigo usando. Mi cámara más nueva es de 2004.” (Varela, 3 08) La decisión de trabajar con materiales obsoletos y en desuso es una forma de resistir al embate neoliberal que promueve la obsolescencia programada y las actualizaciones con fines mercantiles que derivan en un aumento de la basura electrónica altamente contaminante. En resumen, la obra de Varela, tanto por sus implicaciones discursivas, la reivindicación de la memoria histórica, la vinculación contextual con zonas en las que la desaparición de personas es un hecho relativamente común, la apropiación de material de

la PGR, el GIEI, y de la resistencia tecnológica al aceleracionismo tecnológico conforman los que podemos llamar, desde la categorización de Lacy, arte público del artista como activista, y desde el activismo en el arte, de Paloma Blanco.

3.2. Extraño Enemigo

La serie *Extraño Enemigo* está dentro del contexto de las desapariciones forzadas realizadas por el Estado Mexicano, en sus tres niveles de gobierno: Federal, Estatal y Municipal. El trabajo de Varela, retoma ese tema como un elemento que articula su obra. Lo trabaja desde el aspecto político de las imágenes, el cual se expresa en los medios de producción y distribución que utiliza. Equipos obsoletos de grabación, reproducción y edición de video, además de medios de distribución abiertos. Esa misma perspectiva se refleja en el origen de esas grabaciones. Las imágenes e información contenida en sus videos son mayoritariamente apropiadas de los medios de comunicación masiva y de fuentes institucionales del Estado; videoconferencias del titular de la PGR, fragmentos de noticiarios televisivos, animaciones transnacionales, archivos pdf de la información judicial del caso Ayotzinapa, etc. Es decir, lo político de sus imágenes se expresa en las condiciones materiales de reproducción así como el contexto de estas.

Varela crea con sus producciones audiovisuales una sensación de rareza con lo percibido. El contraste entre audio y video más las metáforas hechas con el tratamiento de las imágenes ponen en cuestión el tema que aborda: las desapariciones forzadas, además de que en las condiciones de producción, el deja implícito su posicionamiento político.

Al respecto Varela dice “Busco dejar una huella de lo ocurrido y generar una editorial personal, poética en el manejo visual pero políticamente posicionada. Por supuesto, es una propuesta de doble filo, ya que puede normalizar el acontecimiento al convertirlo en una pieza de museo del pasado. Pero también da la posibilidad de entrar en contacto con el público y generar inquietud, reflexión”(Angulo, 2018) Varela en otra entrevista, hecha por el medio RIOaxaca, señala que tiene un posición ante los procesos políticos que ocurren en el país. “Del priismo imperial de setenta años, para entrar a un panismo

con la efectividad en espiral. ”(RIOaxaca, 2015)

Las imágenes que presenta Varela tienen una abierta intención de ser contestatarias. Utiliza imágenes pobres como medio para hacer patente en el tiempo un programa político de postura contrahegemónica. Las imágenes son utilizadas como un arma simbólica. Mientras que en lo material, se sirve de la reutilización de imágenes, generadas por la PGR, algunas otras retomadas de internet y otras encontradas y resignificadas con texto y sonido. El propósito de las imágenes es desmentir la versión oficial de los hechos.

A continuación analizaremos dos piezas de la serie *Extraño Enemigo*. La primera de ellas es *Fauna Nociva* y finalizaremos con *Materia Oscura*. Posteriormente en el apartado de conclusiones expondré a manera de síntesis el resultado de mi cuestionamiento original. En el contexto de las desapariciones forzadas ¿Puede ser el videoarte una forma de resistencia política al discurso oficial?

3.2.1. Fauna Nociva

La necropsia realizada por los médicos forenses del Ministerio Público de Iguala al cuerpo del estudiante de Ayotzinapa Julio César Mondragón -a quien le fue arrancado el rostro- dictaminó que esa mutilación fue provocada *post mortem* por la fauna nociva que se encontraba en el lugar. ¿Quién tomó y quién circuló esa imagen apenas unas horas después? Datamosh sobre still de video. 1 min 2015

Sinopsis de *Fauna Nociva*⁷ (2015) de Bruno Varela.

En este video en su totalidad, exceptuando los títulos del principio y del final, nos muestra todo el tiempo el archivo en .jpg que estuvo circulando en las redes de comunicación móvil. Vía Twitter, Facebook, Whatsapp, etc. La imagen que aparece en el video, es la imagen constante del rostro de Julio César Mondragón Fuentes. Esta imagen ya había analizado en el segundo capítulo, cuando hablamos de la importancia de la reproducción de los rostros de los desaparecidos como una forma de reivindicar la memoria, con el

⁷Disponible en <https://vimeo.com/145668903>

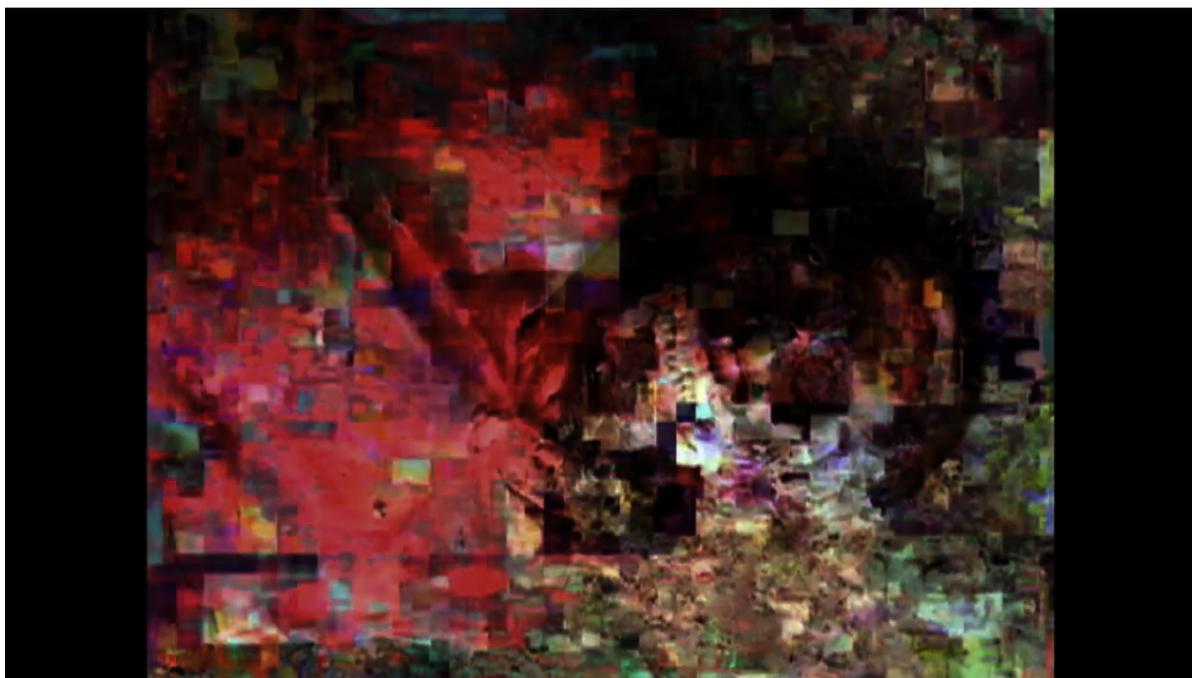


Figura 3-2: Fotograma *Fauna Nociva* (2015), Anticuerpo. Imagen del rostro desollado de Julio César Mondragón Fontes.

fin de no dejar en el olvido su desaparición. El título de este video hace referencia a la incertidumbre que existe en torno a las causas que provocaron el desollamiento de Julio César y a las declaraciones de la PGR que dictaminaron que había sido la fauna nociva.

Con la presencia constante del rostro de Julio desollada por los pixeles fragmentados que distorsionan su rostro, Varela pretende cuestionar las circunstancias del porqué apareció muerto y generar en quien observa la duda sobre la autoría de la imagen, el contexto, las condiciones de reproducción así como el impacto del mensaje. Sin embargo, al utilizar la imagen del rostro desollado, Bruno replica el mensaje de muerte contenido en ella.

Si recordamos que para Benjamin “El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recurso de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 2004, p. 6), entonces ¿Cuál es la razón para replicar un rostro que sólo nos recuerda a la muerte y la impunidad del Estado sobre los cuerpos? Desde mi perspectiva, considero que es para impedirnos el acostumbrarnos a la masacre, recordándonos visualmente la

impunidad del sistema judicial, reflejado en el rostro de un grupo de personas, víctimas de la violencia generada entre el Estado y el crimen organizado.

Por otro lado, la imagen pareciera que intenta generar una normalización, acostumbrarnos a ver muerte. En una entrevista Varela afirma que “es una propuesta de doble filo, ya que puede *normalizar* el acontecimiento al convertirlo en pieza de museo, del pasado. Pero también da la posibilidad de entrar en contacto con el público y generar inquietud, reflexión” (Angulo, 2018). La resolución a dicha contradicción, se resuelve desde la perspectiva que el artista plasma en el discurso mismo de su obra. Pero, la obra no está fija en el tiempo, sino que se transforma. De esta forma, si descontextualizamos el proceso de la obra, la fragmentamos y resignificamos, puede llegar a tener otras implicaciones, razón por lo cual, considero que la aclaración del artista, en relación a su propia obra es pertinente.

Varela toma un fragmento del mundo fijado en imagen, texto y audio y lo resignifica, para transformar la información contenida en los archivos, en torno a las desapariciones forzadas, específicamente a la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, con el fin de intentar dejar un análisis en el observador que expone los crímenes del Estado. Si bien, lo hace desde las instituciones del Estado, la crítica es valiosa en tanto que testimonio de sus condiciones. Su obra utiliza el análisis de las imágenes en el montaje como una forma de resistir desde la estética no oficial, a la violencia del Estado. Es ahí cuando toma importancia tanto el medio como el público.

El público de un museo de arte contemporáneo suele ser un entusiasta del arte o alguien quien por alguna razón, académica, artística o personal decidió o tuvo que ir. La asistencia se limita al espacio físico en el que se encuentre la obra, al precio de las entradas al museo, el día, etc. Colocar la exposición en una lista de videos disponibles en red, permite el acceso al material deslocalizadamente. Posibilita el acceso a dicho material desde casi cualquier región del mundo, puede ser consultado sin restricciones de horarios y, de ser el caso, de acuerdo al tipo de licencia, puede ser descargado, redistribuido, transformado y remixeado, como ocurre con la obra en cuestión.

Por otro lado, al ser una serie de piezas que crea en lo individual, excluye las posibilidades de la organización política, por lo menos en la creación de las piezas. Sin embargo al estar inmerso dentro de las comunidades en donde hay generaciones de personas desaparecidas, el video se convierte en testigo de la actividad política. Aquí es pertinente mencionar que una de las críticas que se le puede hacer al proceso del artista es su poca colaboración con personas de la comunidad que se involucren con el proceso de producción del audiovisual. Aunque por otro lado, la organización en la que participa que gestiona los circuitos de exhibición, el hacer colectivo se suma a los esfuerzos por entender la complejidad del sistema político en el arte proponiendo otras formas de organización para la exhibición de cine experimental, videoarte, etc. Ya sea tanto en espacios físicos de proyección como en los espacios virtuales.

En lo sonoro, podemos notar que a lo largo del video oímos la voz de lo que no sabemos si es el ex presidente Enrique Peña Nieto o el entonces Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam. Las grabaciones de voces están procesadas con un *delay* y efectos de distorsión que hacen inentendibles las palabras. Desvanece las voces dejando audible solo unas cuantas frases aisladas y cifras dadas respecto al tema. Esta interferencia en el audio cumple el propósito de ofuscar la información dada por los actores que representan las figuras de autoridad que dieron cuenta del tema, pero desde la cerrazón, la parcialización de la información y omisión de la misma. El ruido presente en las voces y la distorsión en un sentido metafórico presenta a la imagen sonora como una masa de palabras ininteligible, borrada y tachada.

En esta pieza, el artista convierte las voces y las imágenes en remanencias fantasmagóricas. Las envuelve en una atmósfera sonora de luto sepulcral. El audio es ofuscado porque ya no es necesario saber qué están diciendo, en la memoria colectiva fomentada desde los medios de comunicación, la explicación que daba el gobierno respecto a dichas imágenes está expresa en el título del video Fauna Nociva, pero ¿qué pasa al mirar la imagen? Con la borradura del audio, la explicación oficial también se desvanece y carece de sentido. La fauna nociva ahora refiere a los animales que ordenaron el que se desollara

el rostro, hay autores materiales pero también autores intelectuales. La pieza nos hace preguntarnos ¿es el gobierno y los representantes de sus instituciones de seguridad los autores intelectuales? De ser así, o no, aún queda otra incógnita.

Varela, en la sinopsis se pregunta quién tomó esa imagen y la distribuyó por internet. Al circular esta en la red, por un lado induce al miedo y el terror pero también a la ira por la incredulidad de la justificación oficial. El artista cuestiona el hecho y a la imagen misma apropiándose y procesándola con un método de por computadora llamado *glitch* y puesto en un video constante. El *glitch* lo que hace es corromper la información que contiene la imagen. Es decir, rompe la información de los metadatos contenidos en los archivos jpg y los descompone en pixeles.

Con la corrupción de datos, el video y el audio toman sentido. ¿Qué es lo que no nos permite ver con claridad la imagen y escuchar la *verdad* sobre el caso? La corrupción de los datos. Manejado en el plano simbólico, discursivo, práctico y material.

Como habíamos mencionado en el capítulo dos, las imágenes pobres, como es el caso de la imagen del rostro desollado de Julio César Mondragón Fontes, muy probablemente fue difundida por uno de los integrantes de la policía, que golpearon a Fontes provocándole la muerte, con el fin de enviar un mensaje, en primera instancia a los estudiantes de las normales rurales y en segunda instancia a la comunidad estudiantil así como a los miembros de organizaciones sociales y políticas críticas al Estado. Esta imagen que se compartió, viralizó y evidentemente no tenía derechos de autor. En ella se expresan las contradicciones de la versión oficial que se empeña en mantener su versión pese a las pruebas. Por otro lado, los audios oficiales dados por el gobierno sobre el tema, son también libres de derechos de autor ya que, por tratarse de servidores públicos hablando a nombre de las instituciones del estado, como los con la Procuraduría General de la República y el Poder Ejecutivo, cualquier material de prensa y de investigación que generen es de todas las personas con nacionalidad mexicana. Hacer uso de esa posibilidad para resignificarla y contraponerla a ella misma es un mecanismo de disputa por el discurso y lucha por cuestionar la memoria que tanto se esfuerzan los organismos del



Figura 3-3: Fotograma *Materia Oscura* (2015), Bruno Varela.

gobierno por defender.

3.2.2. *Materia Oscura*

Materia oscura es un video que proporciona al espectador tres elementos para el análisis; texto, audio e imágenes en movimiento. Para comenzar con el análisis del video, primero retomaré, a modo de transcripción, la información proporcionada por el audio, el texto. En el caso de las imágenes, como son fotocopias tomadas de los archivos en .png retomadas de los archivos del caso, disponibles en internet, sólo referiré a su contenido y mostraré algunas de las que me parecen más significativas.

Posteriormente, vincularé las ideas de Hito sobre las desapariciones forzadas con la información del video (en audio, texto e imagen). Particularmente retomaré algunas ideas sobre el Estado de Indeterminación. El cual es un término retomado por Hito Steyerl para hablar sobre las desaparición de personas y la materia oscura propuesta por las teorías cuánticas de Erwin Schrödinger.

El audio de la pieza *Materia Oscura*, que está transcrito a continuación, es una grabación de las declaraciones hechas por dos miembros del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes durante su fallo sobre la *verdad histórica* del caso Iguala.

Este es un análisis intercomunicacional entre siete policías de Iguala que están procesados por los hechos de la noche del 26 y 27 de septiembre y muestra como en horas críticas estaban ubicados en escenas del crimen. En Palacio de Justicia y Juan N. Álvarez y durante estas horas críticas sostuvieron una comunicación constante con un sujeto que aparece en una de las agendas de uno de los presuntos integrantes de grupo Guerreros Unidos denominado Caminante.

El otro análisis de telefonía que les vamos a compartir es respecto de la última ubicación de los estudiantes desaparecidos. Ustedes recordarán que en la versión oficial fueron llevados al basurero de Cocula.

¡Todos los teléfonos fueron destruidos!, todos los teléfonos fueron quemados de tal forma que cuando nosotros preguntábamos sobre información de telefonía, pues lamentablemente los teléfonos están quemados. Ya no tenemos más información.

Sin embargo el grupo pudo determinar que horas después incluso días después, los teléfonos o los chips activaron algunos de los teléfonos de siete estudiantes. Estuvieron activos, horas o días después. Y activaron en las zonas de Iguala y de Cocula.

Uno de ellos, como mencionaba Ángela, recibió una llamada desde Huitzuc y su antena activa en la zona de Iguala. Hay otra línea de investigación que no se siguió a pesar de las solicitudes de la familia, de nuestras solicitudes. Y es que el teléfono de uno de los estudiantes, de Jorge Aníbal Cruz Mendoza, envió un mensaje a su madre diciéndole que por favor le pusiera saldo. Este teléfono siguió activo no días sino meses después de la noche del 26 y 27 de

septiembre. Y desafortunadamente ésta línea de investigación NO se agotó en su momento.

Para nosotros el grupo tiene conocimiento de que la hora a la de que se envió este mensaje, a la una de la mañana del 27 de septiembre, éste estudiante estaba vivo. Lo que también se contradice con la versión oficial de que a esta hora los estudiantes habían sido asesinados.

Así mismo, la ausencia casi total de daño término por radiación a la vegetación circundante y obviamente la existencia de 17 tocones o árboles enraizados sin que exista rastro de quema.

La existencia de un proyectil no explotado que se recoge en dicho lugar. Es decir, una bala cuya pólvora no fue activada, no obstante el supuesto grado de calor, existente en un incendio. Así mismo acompaña fotos satelitales que muestran que al menos, desde el 2010 existen en el mismo lugar exacto, comprobado por la existencia de una fotografía, donde se muestra exactamente el lugar donde se esta recogiendo vía satelital. Donde se recogía la evidencia, que hay humo por lo menos desde el año 2010 que se está utilizando como quema ese lugar.

Así mismo la telefonía de Jonathan Osorio, uno de los presuntos responsables, ubica su teléfono en Iguala y otro en Cocula. Sin embargo en la hondonada de Cocula, donde supuestamente habrían ocurrido la incineración, no hay señal de señal de celular, no obstante, su celular se activa (sic).

Así mismo la telefonía de los estudiantes, como dijo Claudia anteriormente, se muestra activa horas después. Incluso en algunos caso, días después. Contradiendo que habrían sido todos los celulares quemados en ese lugar.

Por último, la máxima de la lógica y de la experiencia que hacen plantearse ¿Por qué una organización criminal que se toma la molestia de llevar a 43 estudiantes a un basurero a mas de 49 minutos de cualquier poblado o casa,

los retorna a el Río San Juan, en donde se puede ver una casa a escasos metros y se arroja, según las declaraciones, a las 18:30 horas cuando el 27 de septiembre del año 2014, de acuerdo a fuentes abiertas, el sol en Iguala y en Cocula se puso a las 19:30? Es decir, habrían arrojado las bolsas al río San Juan a plena luz del día.

Es por todas estas razones que el GIEI concluye que no ha visto una sola evidencia o un hilo de evidencia para cambiar su conclusión de que el 26 de septiembre no se incineraron a los 43 estudiantes.

De esta forma, retomando los audios del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, Bruno se posiciona en contra de la verdad oficial del Estado que da por muertos a los estudiantes pero sin entregar sus restos a sus familiares haciendo uso del discurso más legítimo para tal propósito y el que cuenta con una amplia investigación con pruebas científicas, de balística, ADN, meteorológicas, etcétera, que la respaldan y dan cuenta de que la versión del gobierno es improbable.

Por otro lado, en el texto Varela expresa algunas reflexiones sobre las imágenes que toma y su vínculo con las desapariciones forzadas. A continuación el texto.

Materia Oscura
la desaparición forzada
además de un acto criminal
activa un oscuro conjuro que
abre un ingreso otra dimensión
una forma de existencia paralela
impuesta con la fuerza
más brutal
primero sobre los cuerpos
y después a través de la
violencia del lenguaje

el Estado construye
una narrativa
que explica la desaparición como
una(sic) proceso natural
después el lenguaje judicial lo
asienta en montañas de expedientes
archivos ilegibles
tachados
fotocopiados
escaneados
y vueltos fotocopias
varias veces
hasta que la desaparición se
integre al propio documento
la desaparición de la imagen
la desaparición del texto
generaciones de imágenes disueltas
hasta el punto de perder la potencia
y su condición de imágenes
pero aún así las
presencias permanecen
la estrategias de la escritura
burocrática judicial son varias:
la omisión
la ocultación
la borradura
el bloqueo
el desenfoque

la sobreimpresión
la saturación
Pero aún así las
presencia permanecen
el espectro electromagnético
está lleno de estas entidades
están ahí pero no
los percibimos
7:18 la materia oscura
es un término genérico para eso
que debe ocupar un espacio
pero que no podemos ver
las imagen (sic) colisionan
para convertirse en ondulación
un miasma (sic) (aún no identificado)
de partículas fundamentales
Peritaje audiovisual sobre las 54 mil fojas (sic) divididas en 85
tomos y 13 anexos del 'caso Iguala' hechos públicos por la
Procuraduría General de la República PGR en 2015.
Impactadas en el colisionador por el segundo último informe del
Grupo Interdisciplinario del Expertos Independientes (GIEI)

Hasta el momento, podemos notar que la forma en la que Varela estructura narrativamente es con la superposición de narrativas y metanarrativas. El artista toma las imágenes del video como testigos de la información dada por la PGR. En el audio, coloca la voz del GIEI. El texto nos muestra su propia voz. Con ello pretende hacer un ejercicio dialéctico aprovechando las posibilidades del montaje. Su voz y su obra es la que contrapone, ordena y selecciona los pedazos de discurso para presentarnos su postura política expresada en la materialidad de lo visual.

Esta pieza a diferencia del anterior, no utiliza el *glitch* (método de corrupción de datos) como analogía visual para mostrar lo que ocurre con el discurso del gobierno. Sino que la superposición de las fotocopias acumuladas en pdf en los archivos de la PGR, son intervenidos u ordenados para resaltar la 'borradura', 'saturación', 'omisión', 'desenfoco' y 'bloqueo' de la información que analizaba.

Presenta las imágenes corruptas desde el origen. Utilizando como método la reproducción borrosa, deficiente, que omite, oculta, satura y desenfoca, nos cuestiona sobre el acceso a la justicia. La que se queda en el archivo oculta en una pila de papeles llenos de tinta y que a su vez ocultan la materia oscura, es decir, las cenizas de los estudiantes que el Estado afirma, fueron incinerados en el basurero de Cocula.

Sin embargo, Varela no se queda ahí sino que, similar a lo que mencioné en el capítulo dos, al contraponer ambos discursos, el de la PGR y el del GIEI, sintetiza la investigación. La conclusión del GIEI, como también lo retoma Bruno en su pieza, es un rechazo total a la *verdad* que pretende dar el Estado. Al retomar las conclusiones del GIEI respecto al rechazo de la versión, Bruno pone en contrapunto algunas ideas que son coincidentes con un ensayo de Hito Steyerl del libro *Condenados de la Pantalla* titulado *Desaparecidos: Entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación* en donde establece una relación entre la materialidad de las imágenes, el contexto y el desaparecer, lo expone como materia oscura, literal, imágenes oscuras, opacas, borradas.

El concepto Estado de indeterminación es retomado por ella, a propósito del experimento del gato y la caja de Erwin Schrödinger, quien "Imaginó una caja con un gato dentro al que se le podía matar en cualquier momento con una mezcla mortal de radiación y veneno. También podía no morir. Ambos resultados eran igual de probables" (Steyerl, 2014, p. 143). En resultado, desde la perspectiva de la física cuántica, mientras no se abriera la caja para ver el estado del gato, éste no estaba vivo ni muerto, sino que tenía dos estados. Uno vivo y uno muerto. Ambos estados dentro de un estado de *superposición*. "Es decir, en situación de copresencia, materialmente entrelazados el uno con el otro" [p. 144] (Steyerl, 2014) Ese estado, en el que no se sabe si el gato está vivo o muerto

es lo que Schrödinger llama *estado de indeterminación*.

Finalmente cuando la caja se abre, es cuando podemos decir que el gato está vivo o muerto. Esto lo sabemos porque *lo observamos*.” El acto de observar rompe el estado de indeterminación” (Steyerl, 2014, p. 144). Al mirar el gato, fijamos su existencia en alguno de los dos estados. Quien observa tiene un papel fundamental en la determinación del estado de gato, ya que hace una modelación activa de la realidad. ”No es la radiación o el veneno lo que en última instancia decide la suerte del gato, sino el hecho de ser identificado, visto, descrito y evaluado. Estar sujeto a la observación provoca la segunda muerte del gato: la que pone fin a su limbo” (Steyerl, 2014, p. 144)

Hito menciona que, cuando una persona desaparece, se encuentra en el estado de indeterminación del gato de Schrödinger. Mientras no aparezcan y no se identifiquen sus restos, sigue en la indeterminación de la desaparición forzada. La indeterminación deja a quienes desaparecen en la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Al respecto, también menciona que durante el Siglo XX, la superposición se convirtió en un rasgo identificativo de los gobiernos que por medio de métodos como el terror, el genocidio y el racismo, eliminaban personas del mapa. Las desapariciones terminan hasta que abres la caja simbólica, –una fosa–, –un archivo–. Con la exhumación de los restos jurídicamente indica el estado de una persona. Al no existir pruebas contundentes de que la persona está muerta, se puede continuar con el expediente abierto y continuar con su búsqueda. Declararlos muertos sin que sean identificados sus restos, es dar por terminado el estado de indeterminación, cerrando el caso y su posibilidad de continuar con la búsqueda.

Citando a Carlos Slepoy, Steyerl menciona que “se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva, sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente” (Steyerl, 2014, p. 147)

En el caso de las desapariciones de los 43 estudiantes, cuando el gobierno cierra el caso poniendo por delante la ‘verdad histórica’, el GIEI así como los padres de los desaparecidos rechazaron ésta versión, exigiendo que se reconozca la desaparición forzada

y mantener la búsqueda. En este punto, las consignas exigen la presentación con vida. Aunque en lo real, es la aparición de su cuerpo. Para determinar su existencia con la mirada fijando su existencia con la identificación de los restos.

Las economías de la muerte, como lo llama Hito, han sido promovidas por las ideas del nacional socialismo, las dictaduras en Latinoamérica y el franquismo español . Sacar de la caja los restos humanos implica abrir fosas comunes, en donde los cuerpos están en la indeterminación y la despersonalización. Abrir la caja, destapar las fosas, entrar a los cuarteles, hacer eso es clausurar el estado de indeterminación.

El video de Varela utiliza a la sobreposición de imágenes con la sobreposición del discurso borrado, tachado, sobrepuesto, apilado en una montaña inteligible, todo eso como recurso metafórico del estado de indeterminación de la caja. Sin embargo sólo se queda en mostrar, analizar, sintetizar. No en exigir la aparición con vida de los estudiantes ya que no lo dice de forma explícita. Aunque por otro lado, de manera implícita, por medio del uso de los recursos sonoros de las declaraciones del GIEI, se posiciona en la versión que rechaza los hechos. Es decir que reclama que se clausure el estado de indeterminación no por carpetazo, sino por encontrarlos, mirarlos e identificar plenamente sus restos.

Por otro lado, en el texto que muestra, establece analogías entre la indeterminación de los estudiantes desaparecidos con la desaparición de la claridad y calidad de la imagen.

Los archivos que presenta visualmente son ilegibles. Así como lo es el paradero de los estudiantes. Con la borratura, el tachón y la sobreimpresión. Establece analogías con mensajes poéticos que evocan a la desaparición forzada como un acto que *además de un acto criminal*, era una forma de *activar un oscuro conjuro* que permite el *ingreso otra dimensión*, es decir *una forma de existencia paralela impuesta con la fuerza*.

En otras palabras, Varela retoma la superposición de la existencia planteada por Schrödinger. El texto presente en el montaje utiliza la expresión *oscuro conjuro* para referirse al experimento mental conceptualizado originalmente con un gato pero implementado con personas y retomado por el nazismo alemán, el fascismo italiano, las dictaduras en la península Ibérica y en América Latina. Efectuadas, en este caso, por el Estado

mexicano en contra de los normalistas, en lo particular. Al escribir la frase *las presencias permanecen* es porque se refiere a estas presencias como la materia oscura de los archivos, físicos, genéticos y jurídicos que permiten mantener la memoria de su ausencia para así exigir su aparición con vida. Con la información del archivo proporcionado por la PGR, desde mi perspectiva, el trabajo de Varela, evidencia la espiral de silencio que intenta generar el gobierno sobre sus actos criminales.

Conclusiones

Esta investigación busca saber si la praxis del videoarte puede llegar a ser una forma de resistencia política, crítica al Estado y al sistema económico capitalista desde el arte. Para dar pie a las conclusiones de tal proposición expondré algunas reflexiones.

Al pensar si la práctica del videoarte es o no una forma de resistencia al sistema político, primero nos fue pertinente hacer una revisión, en el capítulo uno, que diera cuenta de los diferentes movimientos artísticos occidentales del principios de siglo XX, así como de su relación con las condiciones sociales, políticas, técnicas y materiales, teniendo como eje de la investigación, la apropiación en un sentido práctico. Partiendo de las ideas de Benjamin y Bourriaud, desde un discurso artístico, técnico y político. Es decir, considerando la práctica artística con material videoográfico como una acción política, posicionada a partir de las condiciones materiales de producción.

Las vanguardias artísticas nos dieron el panorama general para pensar en los procesos artísticos de usaron el video como medio u objeto del arte. Desde perspectivas como la del grupo *Fluxus*, del cine experimental cercano al movimiento surrealista, la teoría del montaje soviética y el neodadaísmo, así como su influencia en México, pudimos constatar la influencia de estos movimientos en la práctica del videoarte que se consolidaría en México con Pola Weiss principios de los setenta. Así como la importancia de la apropiación y descontextualización de los materiales del arte como una crítica a los medios masivos. Si bien, es pertinente señalar algunos movimientos como el muralismo mexicano, debido a la relevancia de dicho movimiento artístico en la construcción de un discurso nacionalista cuyo objetivo era propagandístico y que coadyuvó a la formación de un imaginario colec-

tivo para dotar de identidad⁸ a la incipiente nación, no nos enfocamos demasiado en ello ya que nuestro interés versó en el arte producido con máquinas para captar la luz y los avances tecnológicos en relación a ello. En ese sentido, voltear a ver al cine, en la época en la que hubo el auge en cuanto a producción y calidad, es decir, en la Época de Oro del cine mexicano, fue necesario para entender el papel propagandístico e ideológico en relación a los intereses internacionales, particularmente de Estados Unidos, del gobierno mexicano y de las industrias culturales. Entender el proceso que llevó al cine mexicano a su declive y la consecuente consolidación de la televisión y el surgimiento del videoarte en México fue propicio para dar pie a la práctica del videoarte en nuestro país. Si bien, nos enfocarnos en repasar la consolidación de la práctica del videoarte en México, así como la labor de gestión e investigación de personas como Pola Weiss, Rafael Corkidi y Sarah Minter, por mencionar algunos nombres, los procesos que configuraron la comunicación masiva tuvieron su relevancia en relación con un acontecimiento que articuló el resto de la investigación, es decir, el movimiento del 68. Y el cual posteriormente fue puesto en relación con el tema de las desapariciones forzadas explicado en el capítulo dos.

El videoarte en el contexto del movimiento del 68 y de la represión gubernamental, así como del control de los medios, se convirtió en una forma simbólica para representar la realidad que no era dicha en los medios con tanta facilidad como en los formatos de distribución alternativos. Con el declive del cine mexicano de la primera mitad del siglo y el auge de la televisión, el video fue una forma económica de producir contenido, pese a ello, aun era de difícil acceso. En sus inicios, el videoarte en México tenía influencias subversivas del surrealismo, el dadaísmo y del cine experimental, así como de corrientes como la del grupo *Fluxus*. El arte desde el 68 fue un medio de organización y resistencia, pero al mismo tiempo fue, paulatinamente, institucionalizándose. Además de eso, el interés de quienes hacían arte con video, se enfocó no solo en discursos subversivos, sino en exploraciones poéticas, estéticas y personales. Ya a inicios de los noventa, el videoarte

⁸Identidad, entendida como una herramienta ideológica para fomentar una actitud de aparente reconciliación con el pasado prehispánico pero atropellando la diversidad cultural, lingüística y étnica, que fomenta el extraccionismo de las clases dominantes, interioriza la mirada colonizadora, clasista y excluyente. Es decir, como una idea para la cohesión social y si posterior gobernabilidad

se fue consolidando en un canon estético.

El videoarte con contenido subversivo, pese a la institucionalización y entrada a los espacios típicos del arte como los museos, constituye en sí mismo un fragmento de la memoria histórica omitida u opacada y coadyuvan en la preservación de la memoria histórica. De la misma forma, se convierten en instrumentos para llevar la discusión sobre los hechos criminales del Estado a la esfera pública.

Es a inicios de los dos miles que los medios de producción como las cámaras digitales, computadoras y diversos procesos de digitalización confluyeron en la popularización del uso de internet como soporte para la exhibición. La reproductibilidad técnica y el abaratamiento de los costos de producción potenciaron prácticas como la reutilización de imágenes, la apropiación de material alojado en internet, así como la problematización sobre las herramientas libres y las diferentes opciones de licencias como defensa y resistencia del material intelectual en pro de la cultura del remix. Fuera de pretensiones mercantiles, sino más bien atendiendo a premisas comunitarias, éticas y artísticas. Esto es relevante en tanto que la obra de Varela trabaja con material oficial y no oficial, disponible en la red, libre de *copyright*.

Regresando un poco a las condiciones políticas, finales de los ochenta y principios de los noventa, la aparición de Internet, la caída de la URSS, la popularización de las computadoras, la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el sexenio de Salinas, la creación del FONCA, el levantamiento del EZLN, la aplicación de políticas recomendadas por el Fondo Monetario Internacional en México, formaron un caldo de cultivo que en la práctica artística y en la investigación académica se reflejó en el sistema de becas, que tenían la intención de atomizar quienes se dedican a la academia o al arte.

El arte es utilizado por el Estado para legitimar las prácticas o investigaciones académicas incipientes proporcionando espacios, apoyos económicos y difusión, de acuerdo con la ideología imperante. Pero esta es sólo una de las formas en las que se enlaza lo político con el arte. Por otro lado, en un país en pleno clima de violencia social y política, el tener acceso a una beca juega como una condición de posibilidad para la creación. El arte, en

ese sentido, sirve como una forma de resistir a la violencia y la beca como una condición de posibilidad.

Tener consciencia de las condiciones contextuales de la práctica artística es fundamental para poder ubicar la obra en un plano general, como el proporcionado por Suzanne Lacy. El tener acceso a un apoyo que abone a las condiciones materiales para pensar y hacer es algo que tiene que valorarse, y aun más en el contexto de la privatización y mercantilización de la educación y la cultura en el plano de las dictaduras neoliberales en América Latina, que fomentaron la privatización de la educación. Considero que si bien, algunas becas como las del FONCA terminan siendo señuelos para propiciar la segmentación al meternos en discusiones falaces como el si está bien o no tener o aplicar a una beca, debemos de propiciar situaciones en las que en lo colectivo hackeemos al Estado desde sus propias instituciones.

Por otro lado, a lo largo de nuestra investigación hemos podido observar cómo es que la relación entre el videoarte se determina por el uso de material de reuso así como de técnicas de apropiación audiovisuales como recurso estético, ético, técnico y económico. El uso de material apropiado es una estrategia de crítica social desde el arte volviéndose así un elemento clave para revelar los discursos de poder que se promueven en las imágenes dominantes de las industrias culturales con alcance masivo.

Es decir, a lo largo de esta investigación hemos hecho un recorrido por las condiciones históricas, políticas, sociales, técnicas y teórico-estéticas, identificando periodos, definiendo corrientes que utilizan la apropiación, la obsolescencia y el reciclaje y en las que se enmarca la obra de Varela. Todo ello que el motivo es entender cómo es que el artista utiliza la apropiación para cuestionar la versión dada por el Estado en el caso de la desaparición de los estudiantes.

Teniendo claro lo anterior, fue pertinente explicar los hechos que son el motor de esta investigación; la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Entender el fenómeno de la desaparición forzada de personas en México fue fundamental en esta investigación y requirió de hacer un repaso histórico (similar al hecho en el capítulo uno)

pero enfocado en lo ocurrido durante la Guerra Sucia, la situación del narcotráfico y posteriormente con la Guerra contra las drogas que tomó auge en el sexenio de Felipe Calderón.

Debido a que el meollo de la obra que analizamos en el capítulo tres estaba estrechamente vinculado con los acontecimientos del 26 y madrugada del 27 de septiembre de 2014, tuvimos que entender y contraponer el discurso de la PGR y del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), similar al ejercicio que hizo Varela, pero desde el texto y el archivo. El discurso fue uno de los temas de la investigación, es por ello que brevemente realizamos un resumen de los hechos sobre el caso Iguala para posteriormente explicarlo desde sus implicaciones en la imagen.

El objetivo de tal ejercicio era exponer las contradicciones de las pruebas recabadas por el GIEI y las declaraciones oficiales dadas por la PGR, así como poner en común con quien lee, los hechos que aquí analizamos. Constatamos que su obra tiene un gran valor político, artístico, cultural e histórico como testimonio de la desaparición y como forma de poner en tela de juicio la versión oficial del gobierno sobre el caso Iguala. Ello tiene sus ventajas y desventajas ya que por un lado, por la seguridad y la tolerancia del Estado con el arte, la labor de denuncia de Varela a través del arte le da una zona segura en la que puede compartir tal discurso opositor. Pero esa misma tolerancia del Estado la que le resta contundencia debido al sistema de becas.

Como una conclusión preliminar podemos decir que un *artista como activista* puede posicionarse desde una posición estratégica pero aparentemente contradictoria. Romper desde adentro al final también implica asimilar algunas dinámicas que son contra las que luchamos. Por otro lado, posicionarte desde una crítica y praxis radical es aún más complejo ya que el Estado y del sistema económicos nos hacen caer en contradicciones que ya hemos asimilado. Por otro lado, realizar una labor similar desde el periodismo implica una serie de responsabilidades políticas que pueden derivar en amenazas de muerte o desaparición. Obras como la de Bruno Varela, exponen las condiciones de contradicción y pero también el potencial que el arte puede tener utilizando el montaje audiovisual

y la posibilidad de postproducir como recurso para complejizar el análisis y exponer información de forma sintética y estética a quien observa.

El decir que estar fuera del sistema del Estado y del sistema económico es casi imposible. El decir que haces arte sin apoyo tampoco te hace activista desde el arte. Cuando hay **acción** que involucre no sólo el análisis sino la organización colectiva es cuando puede acercarse a dicho concepto. Por otro lado, si consideramos el hacer video con un fin artístico-político y distribuirlo también puede ser entendida como una acción, que enmarca en la definición de activismo entendido desde la praxis política que coincide con la práctica artística. Dentro de la lógica de los apoyos a la producción de artes es posible la organización colectiva para el beneficio de la una comunidad, procurando asegurar ingresos desde el Estado para favorecer la docencia, experimentación, investigación, aprendizaje fomentado las actividades de exploración estética desde el lugar en el que te encuentres y desde la comunidad de la que formes parte. Ya sea una comunidad Ñaũu en el corazón de Hidalgo, o en una región semi rural en las orillas de Morelia, o una comunidad originaria del sur de la Ciudad de México, o en una comunidad nahua en Tlaxcala.

Por otro lado, la reutilización de materiales, técnicas, imágenes y audios, abona a la destrucción aurática del arte, en este caso del arte con video, para llevarlo al plano de lo político. Analizar la producción videográfica desde el contexto en México se ha vuelto pertinente ya que nos permite constatar y entender la sociedad en la que vivimos a través de los discursos y materiales que están fuera de la producción comercial. Con la práctica artística, el reciclaje de materiales técnicos de producción, la apropiación, la descontextualización, las diferentes técnicas de montaje y procesamiento de la imagen con técnicas como el glitch, la saturación o el desgaste, nos permiten romper el discurso original construido por instituciones como el Estado o los consorcios de comunicación masiva. Reflexionar lo político desde la imagen nos da una base para realizar otras lecturas distintas a las convencionales que suelen situarse en el análisis solamente narrativo, dejando de lado el contexto.

Pareciera que el mundo de las plataformas que tienen acceso a internet es un medio para el cambio y que amplía las posibilidades de acceso a las obras que circulan, a diferencia de la época en la que tenías que tener una copia en físico de un material para poder verlo. Sin embargo hay varias capas de exclusión en el material de la red. Uno de ellos es la contraseña, los videos ocultos, el tamaño y las condiciones de reproducción. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se intenta ver un video en 4k pero el dispositivo en el que lo reproduces es 720p. La última restricción que encuentro es la posibilidad de dejar activada la descarga o negarla. Estas restricciones establecidas por los usuarios artistas se funden con las limitaciones propias de plataformas. Así como la infraestructura de acceso a Internet y a una computadora. El video, por otro lado cumple las veces de registro a través del uso de la tecnología. Abre además la posibilidad de enlazar temas de relevancia política usando el arte como lenguaje para sentar precedente.

Las imágenes expresan condiciones de clase, al cuestionar las formas en la que puede ser representada la realidad, no solo como imágenes (sino como un acto de reflexión) significantes como praxis. En las que puede ser vista y distribuida. Tanto desde la intención de informar, reflexionar, analizar o desde el activismo y la militancia política.

Lo material, como Varela lo menciona, está en estrecha relación con las implicaciones técnicas del uso de objetos de desecho, en desuso o de reutilización. En resumen, el lugar en donde se asume Varela, es en resistencia desde lo material, aunque en lo social, se encuentra alejado de la realidad que viven las familias. En su lucha constante por la aparición de sus hijos. En el caso de Varela, existe la intención de tocar a la gente y generar preguntas. Si bien esto no modifica el entorno de forma sustancial, al tocar en la gente hay cambios en la percepción y la realidad simbólica que propicia así como el disputar el terreno de la enunciación colectiva en lo público. Al posibilitar el compartir, deja abierta la puerta a la re apropiación significativa. Considero que el video como obra de arte puede convertirse en una forma simbólica que resignifica el discurso sin la necesidad de pretender competir en el mismo terreno de las versiones oficiales. La resistencia política reside en las formas que tiene para hacer embate al poder hegemónico que nos conduce las

forma de hacer y pensar de la sociedad. La resistencia está presente en los materiales para hacer, los motivos, los medios para compartirlo, el mensaje que contenga, la complejidad de la resignificación discursiva desde el montaje, como forma de posicionamiento.

Considero que si tiene una incidencia, como analista y como método para mantener activa la denuncia e incredulidad de la versión oficial, basándose en las pruebas del GIEI, que permite mantener abierto el archivo y continuar con la búsqueda. Creo que la incidencia a la que Varela refiere tiene que ver con la organización. Al dejar su obra en un museo permanece, por un lado fuera de la realidad que viven los familiares de las y los desaparecidos. Pero al estar en un museo, en los que visitan la obra, siembra la semilla de la duda sobre la *verdad histórica* que cada día parece desmoronarse más y contribuye a mantener viva la memoria.

Aun así, definitivamente no basta con éso. El asesinato de periodistas y defensores de la tierra y los derechos humanos, así como la censura y el estado de indeterminación de las personas desaparecidas nos revela un Estado que aplica políticas de muerte y que se niega a abrir la caja. Los vínculos del crimen organizado con el gobierno no tienen fin. El caso Ayotzinapa evidencia que el tráfico de armas, de personas, de heroína, la corrupción, los grupos de sicarios está ligado con prácticas paramilitares y ejércitos que defienden intereses privados. El arte logra por un lado informar y analizar pero, aun ni el arte ni el periodismo de investigación ni el activismo han logrado modificar la versión oficial, aún. Pero sí han logrado mantener abierto el caso y continuar con la búsqueda.

Con la entrada de la gestión de Andrés Manuel López Obrador (AMLO), el discurso sobre la *verdad histórica* sigue siendo el mismo. La figura de la Procuraduría General de la República paso se ser Fiscalía General de la República. Toda la información sobre el caso Ayotzinapa ha sido trasladada a la Comisión de la Verdad, que aun no aclara el paradero de los estudiantes. Actualmente, la desaparición de los estudiantes ha sido motivo de creación para artistas que nada tienen que ver con el contexto mexicano, como la de Ai Weiwei. Venir a México, utilizar la fuerza de trabajo de los becarios y servicios sociales para ensamblar la obra, beneficiarse de los espacios y del presupuesto del museo

mientras por otro lado los recortes a cultura evidencian que hay un mundo del arte en el que se lucra con millones de dolares. En ese contexto, el arte de Varela, termina estando en un plano mucho más cercano a la resistencia desde las condiciones materiales que la obra de Ai Weiwei realizada con la marca registrada y todo un respaldo económico internacional.

Sobre el caso Iguala, las conclusiones del GIEI afirman, según el Informe del caso, que hasta el momento no existe evidencia alguna de que los cuerpos de los 43 estudiantes hayan sido cremados en el basurero municipal de Cocula. La evidencia recolectada en el lugar de la supuesta cremación sólo da cuenta de unas fogatas cuya dimensión es ínfima en razón de la cantidad que sostiene la PGR, ya que de haber sido del modo en que se señala, habría daños generalizados por el fuego en la vegetación y la basura del lugar. No existe evidencia que muestre una carga de combustible para las supuestas cremaciones de los cuerpos disponibles en los sitios aledaños. Los testigos y sospechosos interrogados por la PGR muestran señales de tortura. La investigación sobre el caso Iguala no se detendrá hasta abrir la caja. Es una línea que por obvias razones queda abierta en la tesis.

De la misma manera, me parece pertinente señalar que las formas simbólicas son útiles para delimitar el objeto de estudio, en este caso, el videoarte. Sin embargo, abandonar la idea de forma simbólica es útil cuando lo que estamos viendo son las relaciones materiales, físicas, políticas, culturales, artísticas, personales se crean al rededor de la producción de una forma simbólica. Considero que pensar en el contexto de las producciones audiovisuales, involucrando una multiplicidad de factores propios de un mundo atravesado por condiciones materiales y digitales que coexisten en un universo simbólico y material de relaciones de poder, acción, organización colectiva y creación artística pensando desde Latinoamérica. En el caso del movimiento #yosoy132, el video tuvo la intención de convocar a la movilización. Eso quedó en el 2012, ahora la información que circula en las redes polariza, tienen intenciones de organización y convocatoria no sólo los grupos subversivos al poder sino manifestaciones raciales, machistas, congregaciones religiosas con actividades ilícitas como el abuso de menores y un sin fin de intereses más.

Las imágenes más que nunca pierden autenticidad frente a softwares que modifican y leen tus gestos con métodos de inteligencia artificial o que producen piezas de Goya que nunca existieron. Desconfiar de las imágenes es válido y necesario un contexto en el que comienzan a circular en un canal fantasma de Youtube un video en el que uno de los testigos es torturado por PGR a los testigos de la desaparición.

En definitiva es necesario continuar investigando sobre las formas de lo audiovisual en lo material, artístico, técnico, cultural, político y contextual, y más en el contexto mexicano que mantiene un silencio y nula investigación sobre las desapariciones, feminicidios, ecocidios, etc. En ese sentido el trabajo con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, así como el trabajo con video sigue siendo una forma de investigar, pensar y denunciar.

La obra de Bruno Varela es una testigo de las transformaciones que están teniendo las producciones audiovisuales en la conformación de nuevas redes de distribución y de variedad discursiva frente a los consorcios oligopólicos que concentran la distribución y exhibición de cine. Las plataformas digitales y las nuevas tecnologías posibilitan tal descentralización y diversificación tanto en la distribución como en la producción.

De la misma forma, la práctica de la postproducción propuesta por Bourriaud, propicia la producción de obras que cuestionan las formas típicas de la organización del trabajo en el cine. La materialidad pobre con la que se producen videos como los aquí analizados forma parte también de las formas denunciar. Es decir, los materiales obsoletos que utiliza el videoasta también es una forma de resistir desde los medios de producción, es decir, resistencia en la imagen desde la condición material.

Analizar un audiovisual como objeto de estudio implica no solo revisar lo referente a la imagen, el sonido, los movimientos de cámara, los ángulos, la edición (montaje), el lenguaje al interior del cuadro (tanto en sonido como imagen), la técnica o el proceso de producción. Implica mirar el contexto y cuestionar lo que se mira, quien lo hizo y quien observa, en qué medio. Pensar que la teoría está presente y se expresa en la praxis. La pregunta es ¿cuál es nuestra relación audiovisual a partir de sus implicaciones desde la

práctica y cómo nos repensamos desde ahí?

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Angeles, A. (2019). Billionaires 2019. Los mexicanos más ricos: aumenan, pero tienen menos dinero. Url <https://www.forbes.com.mx/billionaires-2019-la-familia-mexicana-crece-pero-con-menos-dolares>. Consultado el 21-08-2019.
- Angulo, O. (2018). Ayotzinapa en el arte, un catálogo temático. *Otro Angulo*, (26).
- Artículo-19 (2016). Periodistas desaparecidos en México. Url <https://articulo19.org/periodistasdesaparecidos>. Consultado el 01-06-2019.
- Artículo-19 (2019). Ante el silencio, ni borrón ni cuenta nueva. Informe Anual 2018. Url <https://articulo19.org/niborronnicuentanueva>. Consultado el 04-06-2019.
- Azaola, E. (2012). Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. *Desacatos*, (40):159 – 170.
- Baigorri, L. (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas*. Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Benjamin, W. (2004). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ítaca, México.
- Blanco, P. (2001). *Explorando el terreno*. Ediciones Universidad de Salamanca, Madrid.

- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Cardoso, P. (2017). Pensar la imagen pobre. Imagen digital y estéticas del acceso. Url <https://lafuga.cl/pensar-la-imagen-pobre/828>. Consultado el 23-04-2019.
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Alianza Editorial, Madrid.
- Cervantes, J. (2012). Peña Nieto, amarga lección en la Ibero. Url <https://www.proceso.com.mx/pena-nieto-amarga-leccion-en-la-ibero>. Consultado el 05-04-2019.
- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX. Cómo identificarlas*. Editorial Ariel, Barcelona.
- CNDH (2014). Reporte de la CNDH en torno a los hechos y circunstancias en las que Julio César Mondragón Fontes, normalista de Ayotzinapa, fue privado de la vida.
- Creative-Commons (2017). Sobre las licencias. Url <https://creativecommons.org/licenses/>. Consultado el 06-06-2019.
- Cruz, E. (2017). Les pido sigan viendo las imágenes. El anti-cine de Bruno Varela. Url <https://correspondenciascine.com/2017/11/les-pido-sigan-viendo-las-imagenes-el-anti-cine-de-bruno-varela>. Consultado el 10-07-2019.
- Díaz, R. (2008). Políticas Remix Video.
- Eisenstein, S. (1923). *El Sentido del Cine*. Siglo XXI, Madrid.
- Escalante, C. V. (2009). *Estructuras estéticas del cine experimental de vanguardia*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México.
- Expansión (2019). Al inicio de 2019, México registra a 40,180 personas desaparecidas. Url <https://politica.expansion.mx/mexico/2019/01/17/al-inicio-de-2019-mexico-registra-a-40-180-personas-desaparecidas>. Consultado el 03-11-2019.

- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Fernandez, C. (2010). El cine en las vanguardias: esperanto visual de la modernidad. *Área abierta*, (26):1 – 18.
- Getino, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, (101):232 – 255.
- GIEI (2018). *Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa*. GIEI, México.
- Gombrich, E. (1999). *La Historia del Arte*. CONACULTA; Editoria Diana, Hong Kong.
- Guerrero, M. A. (2010). *Los medios de comunicación y el régimen político*. El Colegio de México, México.
- Gómez, R. (2005). La industria cinematográfica mexicana 1992-2003. Estructura, desarrollo, políticas y tendencias. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (9):249 – 273.
- Herrera, C. (2006). El gobierno se declara en guerra contra el hampa; inicia acciones en Michoacán. *La Jornada*.
- Herrero, A. M. (2016). *Videoarte y apropiación. Una herramienta crítica de denuncia sobre la violencia de género en las imágenes*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Horkheimer, M. (1987). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Paidós, Barcelona.
- IFT (2018). En México 71.3 millones de usuarios de Internet y 17.4 millones de hogares con conexión a este servicio: ENDUTIH 2017.
- Illades, E. (2014). Iguala: La noche del 26 de septiembre. Url <https://www.nexos.com.mx/?p=23211>. Consultado el 19-06-2019.

- Izquierdo, V. (2018). Arte y comunicacion: el papel de las vanguardias artisticas en la revolucion rusa de 1917. *Historia y Comunicacion social*, (23):65 – 74.
- Karam, J. M. (2014a). Conferencia de prensa del Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, sobre sucesos en Iguala, Guerrero. Miércoles, 22 de octubre.
- Karam, J. M. (2014b). Conferencia de prensa del Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, sobre sucesos en Iguala, Guerrero. Miércoles, 7 de noviembre.
- Lessig, L. (2008). *REMIK. La cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Icaria, Barcelona.
- Marcoso, V. (2006). Desaparicion forzada. Conceptos, impactos y estrategias de trabajo. *Centro Prodh*.
- Martínez, Ramón Pérez, C. S. V. V. (2010). La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor. *Cepal*.
- Marx, C. (1975). *Tesis sobre Feuerbach*, pp. 24 – 25. Editorial Progreso Moscú, URSS.
- Mendoza, J. (2015). Memoria de las desapariciones durante la guerra sucia en México. *Athenea Digital*, (15):85 – 108.
- Minter, S. (2008). *A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto*. Brumaria, Madrid.
- Moctezuma, P. (2008). El movimiento de 1968. *Revista Alegatos.*, (70).
- Monsiváis, C. (1976). *Historia General de México*. El Colegio de México, México.
- Oceja, S. (2013). *La novela de guerrilla en México y el poder de los espacios legibles*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Parks, L. (2002). *Satellite and Cybervisualities: Analyzing 'Digital Earth'*. The Visual Culture Reader, Nueva York.

- Peredo, F. (2005). La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales(1896-1946). *Revista Mexicana de Política Exterior*, (85):1 – 43.
- Peredo, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica*. UNAM, México.
- Proceso (2006). El cine, tres décadas de dura resistencia. *Proceso*.
- Ramos-Araizaga, M. (2019). ULTRAcinema. Historia. Url <https://ultracinema.x10.mx/acerca-de/historia/>. Consultado el 21-08-2019.
- Ramírez, J. (2016). Larrea, el sucio. Url <https://desinformemonos.org/larrea-el-sucio/>. Consultado el 04-07-2019.
- Redacción-90.9 (2012). El mito de peña nieta atrapado en el baño de la ibero. *Ibero 90.9*.
- RIOaxaca, R. (2015). El insólito enemigo de Bruno Varela. *RIOaxaca*, (26).
- Rosseti, L. (2011). *Videoarte herencia histórica. Del cine experimental al arte total*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Schwarzbock, S. (2009). Un arte de estado. cine y estéticas oficiales. *Kilometro 111. Ensayos sobre cine*, (8):9 – 29.
- Secretaría-De-Cultura (2013). Respalda Imcine producción de comedias de calidad en 2013. Url <https://www.gob.mx/cultura/prensa/respalda-imecine-produccion-de-comedias-de-calidad-en-2013>. Consultado el 21-08-2019.
- Stallman, R. (2004). *Software libre para una sociedad libre*. Traficante de sueños.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona.
- Thompson, J. B. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Toussaint, F. (2009). Historia y políticas de la televisión pública en México. *UNAM*.

Varela, B. (2018, 03-08). Comunicación personal.

Villamil, J. (2017). *La rebelión de las audiencias: De la televisión a la era del trending topic y el like*. Grijalbo, México.

Zapett, A. (2014). *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.