



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

#HechoenCU: Escribir sobre lo escrito.
La Monumentalidad de la Imagen.

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Arte y
Diseño

Presenta: Diego Olmos Mancera

Directora: Mtra. Judith Saraí Peña Jiménez

Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos.

Esta investigación sucedió en diversas etapas de mi vida. Curiosamente en estos dos años he experimentado pérdidas, nuevas amistades y reafirmaciones de amor y apoyo incondicional, a esas personas son las que les quiero agradecer por acompañarme en este proceso que fue difícil y complejo, no por la labor de investigar y escribir sino también por las experiencias vividas.

Primero que todo y sin razones de soberbia o vanagloria quiero agradecer primero a mi persona. Es algo a lo que no estoy acostumbrado y quiero empezar a hacer. Me considero una persona bastante crítica –conmigo y con los demás– y siempre he encontrado repele a las expresiones de artistas y productores egocentristas, pero, el agradecimiento que me quiero dar no es por considerarme una mente brillante o único y especial en este mundo. Al contrario, quiero agradecerme por la paciencia, por el entusiasmo, por los momentos de duda, por los momentos de posible renuncia a esta investigación, pero sobre todo a mi carácter necio e incluso ansioso para poder realizar este trabajo. Le agradezco a mi yo quien escribe estas palabras y a las muchas versiones mías que ya no existen y que fueron muriendo para hacerse nuevas en este transcurso del tiempo. A todas esas versiones de mí les quiero agradecer.

Después a mis papás. A mi papá por mostrar siempre su apoyo y entusiasmo durante mis estudios, por las discusiones, por las pláticas, por las salidas a comprar materiales y sobre todo por el amor que me demuestra todo el tiempo. A mi mamá por ser quien me aterriza en mis fantasías pero no deja que las abandone, por sus llamadas de atención y sobre todo por la comprensión, la paciencia que me tiene. Y a los dos en general porque pareciera que cada paso que doy no lo doy solo sino que detrás están ellos celebrando y apoyando mis logros y fracasos.

A mis hermanas y hermano, Gabriela, Israel y Fátima. A Gaby por parar mi tren de ansiedad en todo este proceso y por sus constantes “te lo dije” en el transcurso de mis estudios y de escritura, pero sobre todo demostrarme siempre su apoyo, no lo merezco, gracias. A Israel, por ser tan contrario a mí, porque lo que hacemos y lo que pensamos jamás se conecta, pero que todos estos años hemos podido demostrar que hay cosas más fuertes e importantes que nos unen como hermanos, por eso que parece mínimo te doy las gracias. Y a Fátima, mi hermana menor –que estoy seguro moría por leer estas líneas– por ser mi ancla y apoyo todos estos años. Si bien de forma realista le dije alguna vez que en nuestra infancia “no le prestaba mucha atención” no puedo negar la importancia que tiene en mi vida actualmente y que sin ella muchas de las cosas que

sueño o hago no hubieran sido posibles nunca, no me imagino una vida sin ti en los próximos años, te quiero mucho. Y en este pequeño apartado familiar me es imperioso mencionar a mi perro Espaiky que todos los días me da una lección de cómo amar y cómo servir, gracias.

A mis amistades, a todas por estar ahí, por quienes han llegado y me han recibido en su vida, por las que se han ido y hemos compartido grandes momentos, gracias. Me es imposible no hacer ciertas distinciones con esas amistades, pero lo tengo que hacer. A Paco y Jeny por ser lo mejor que la UNAM me ha dado, una amistad de 10 años donde hemos visto nuestro crecimiento como personas. Por los momentos de fricción, de conflicto pero más importante por estar ahí como un faro en los momentos más difíciles de mi vida y sobre todo los que viví en el transcurso de esta investigación, gracias por recordarme quién soy y por qué me quieren mucho, espero haber sido recíproco con ustedes de esa manera también. A Diana y a Débora por nuestra amistad que en sí es muy extraña pero hay historia que jamás podremos negar y sobre todo afecto que ha prosperado y prevalecido por más de una década, agradezco mucho que sigan en mi vida.

A Julio García Murillo por acoger y ayudarme a gestar la primera parte de este trabajo y por presentarme a Dan Graham, muchas gracias. A Judith Peña por recibir mi proyecto en los momentos de más incertidumbre y duda y que gracias a ella puedo presentarlo, muchas gracias. También a los profesores y profesoras de la FAD que me tendieron la mano durante mis estudios y que algunas incluso forman parte de mi grupo de sinodales, gracias por el apoyo. A las muchas personas que trabajan en el MUAC y que gracias a su confianza he podido formar mi perfil profesional, a Aidee Vidal por meterme a ese curso de verano ayudando a niños y que de ahí se me abrió un panorama amplio, gracias *hermosa*. Miriam Barrón por incluirme siempre en muchos proyectos, por sus pláticas, por los aventones y sobre todo por su amistad y confianza para recibir y evaluar mis proyectos, gracias. A Alejandra Labastida por hacer posible que unas prácticas profesionales de tres meses se convirtieran en un año de experiencias increíbles que me cambiarían la vida, por darme una probada de la experiencia curatorial a la cual aspiro y por todas las cartas de recomendación, gracias Ale. Sobre todo a Mariana Barrón y a Jaime González que, en diferentes etapas de los tres años que hice voluntariados en el MUAC me trataron con tanta fraternidad y cariño, gracias.

Me es importante mencionar que durante este tiempo mi abuelo Macedonio y mi abuelita Emma dejaron la vida terrenal para ahora vivir en mi corazón y en el de mi familia. Estos dos momentos, he de decir, fueron importantes puesto me pusieron en un lugar donde

pensaba cuál era la utilidad o beneficio de una tesis, pero sus pérdidas me ayudaron a entender que no hay ninguno sin que yo mismo lo entienda o lo resuelva, que la vida sigue y que con o sin muchas cosas y personas no debo olvidar quién soy y para qué hago o dejo de hacer. El duelo me hizo entender eso. Muchos dicen que todo tiene una razón pero hasta hace poco entendí que nosotros somos quienes le damos la razón a los acontecimientos, sus pérdidas me dieron esa lección y créanme que lo llevo grabado. Abuelita, aún me lastima tu pérdida y me hubiera encantado verte en tu silla de ruedas el día que presente esta tesis tal vez no entendiendo nada de lo que digo pero estando ahí, yo sé que estarás ahí. Finalmente en un momento de inflexión espiritual y de creencias me es imposible no agradecer a lo que me rebasa, a lo que va más allá de mis fuerzas. James Joyce y su conflictuado Stephen Dedalus del cual me identifiqué, al final de su obra Retrato del artista adolescente menciona lo siguiente y con lo cual agradezco a ese artífice:

Abril, 26. Madre está poniendo en orden mis nuevos trajes de segunda mano. Y reza, dice, para que sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos, lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón. Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.

Abril, 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda.

James Joyce, *Retrato del artista adolescente*.



Índice

Introducción	9
1. Primer Capítulo: Nociones de Monumento, Intervención e Imagen	17
1.1. Los Monumentos y lo Monumental	17
1.1.1 Sobre la percepción de los monumentos	21
1.1.2 La encuesta de percepción de monumentos	22
1.1.3 Tipografías monumentales o monumentalidades offline	33
1.2 La Intervención	40
1.3 La Imagen Digital.....	43
1.3.1 La imagen pobre: el sargazo de nuestra playa	46
1.4 Trinomio: monumento, intervención e imagen. Una fórmula para experimentar.	50
2. Segundo Capítulo: Las Letras Blancas. Ciudad Universitaria, el escenario	53
2.1 Un ejercicio de análisis etimológico	53
2.2 # El hashtag.....	54
2.3 Hecho	56
2.4 enCU	58
2.4.1 Primer Ángulo: Ciudad Universitaria como jardín. Carta a Dan Graham sobre su texto de los jardines	59
2.4.2 Segundo ángulo: Ciudad Universitaria, escenario de violencia	74
2.5 Nuestro patrimonio	83
3. Tercer Capítulo. Inmunizaciones y Lenguajes. De los monumentos ilegales a la Imagen Monumental	85
3.1 La inmunización, hacia un horizonte de lectura de las acciones.....	85
3.1.1 Contextualizando el paradigma inmunitario	87
3.1.2 Las Inmunizaciones Visuales.....	93
3.2 Las nuevas visualidades y las imágenes pobres.....	96
3.2.1 La teoría del arte público para entender las nuevas visualidades	96
3.2.2 Usar La visualidad a nuestro favor.....	99
3.3 La ilegalidad y su Monumentalidad.....	105
3.4 Los Límites del Arte	115
Epílogo. Uno de los muchos horizontes de lectura de las Letras Blancas. La Imagen Como Monumento.	119
Conclusiones	135
Fuentes consultadas	145

Introducción

Presentar estas prácticas estéticas de praxis política ofrece una materia sensible para pensar el presente.¹

Esta investigación presenta el resultado del armado de una colección de momentos e imágenes que me encontré y presencié física y virtualmente entre 2017 y 2019, una época caracterizada por movimientos y manifestaciones visuales enmarcadas en eventos políticos y de violencia en la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial en su campus central, Ciudad Universitaria. El acontecimiento más relevante y que activó y acompañó todas estas manifestaciones fue el feminicidio de Lesvy Berlín. El asesinato de Lesvy Berlín sucedió en las inmediaciones del campus central de Ciudad Universitaria de la UNAM en la Ciudad de México el 3 de mayo de 2017 ejecutado por Jorge Luis González Hernández, el cual hoy en día cumple una condena a prisión de 52 años.²³

El rescate de imágenes y momentos de esta investigación se focalizará en un elemento muy particular: la tipografía monumental que se ubicaba en Las Islas: *#HechoenCU*. Una estructura monumental que servía como punto de referencia visual en el campus central a modo de indicar dónde se estaba geográficamente y que también impulsaba un orgullo al *pertenecer, estudiar y trabajar* en el campus central de la UNAM. Estas estructuras tipográficas monumentales las encontramos en diferentes puntos de las ciudades y urbes y se han convertido en atractivos turísticos para que los transeúntes se retraten con ellas y se pueda compartir en redes sociales.

El *#HechoenCU*, o también conocido popularmente como las “letras blancas”, fueron objeto y materia de diferentes intervenciones durante el 2017 y el 2019. No sólo esa estructura, también otras versiones de las letras blancas dentro del campus central corrieron con su mismo destino como soporte de ejercicios estéticos: una suerte de lienzo blanco de gritos visuales del descontento. Como mencioné, muchas de las intervenciones a estos objetos sucedían a la luz de un momento sin precedentes donde varias esferas y miembros de la comunidad universitaria fueron víctimas de violencia e impunidad.

¹ Helena Chávez, Sol Henaro, Alejandra Labastida, “#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018”, 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 261.

² “Exnovio de Lesvy es declarado de feminicidio agravado”, publicado en *El Universal San Luis Potosí (online)*, 11 de septiembre de 2019, <https://sanluis.eluniversal.com.mx/nacion/11-10-2019/exnovio-de-lesvy-es-declarado-culpable-de-feminicidio-agravado>

³ Colaboradores de Wikipedia, “Feminicidio de Lesvy Berlín”, *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, acceso 16 de marzo de 2022, https://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidio_de_Lesvy_Berl%C3%ADn#cite_note-2

Estas manifestaciones visuales estuvieron acompañadas de sus opositores que intentaron desvirtuarlas y enfocar la indignación al *hecho* de transgredir el mobiliario y espacio universitario. Aquí se abrió una discusión sobre monumentos y comunidad que estaba atravesada por la condición patrimonial del campus central de la UNAM concedida en 2007. Las discusiones no sólo sucedieron en el campus central de la UNAM sino que registros hechos imágenes y videos se trasladaron en redes sociales e incrementó el tamaño y dimensiones de la discusión entre miembros de la comunidad de la UNAM, de quienes apoyaban las intervenciones como resultado del descontento y a quienes abrieron el debate sobre las formas legítimas de protestar y el cuidado de los espacios patrimoniales. Fue así como Ciudad Universitaria se convirtió en un espacio contenedor de disputas, encuentros, actos de violencia que se atravesaban por toda la historia y herencia que Ciudad Universitaria como proyecto post-revolucionario representa.

En una primera instancia me parecía importante crear un análisis como contemporáneo a los hechos, pero después la urgencia de hablar de estas imágenes fue mayor al ya no encontrarlas más en mis búsquedas en internet debido a que la mayoría fueron eliminadas o llegar a ellas es cada vez más difícil. Esto cambió las condiciones de la investigación, así que a lo largo de este trabajo podrán encontrar algunas de las imágenes que pude rescatar en mis navegaciones en internet. Estas imágenes representan una parte pequeña de todos los ejercicios visuales que acontecieron entre 2017 y 2019, pero sólo es una parte que pude rescatar y descargar a tiempo, la mayoría de estas imágenes son imágenes producidas y distribuidas por otras personas pero muchas ya no se encuentran en las redes sociales donde las presencié y muchos de los autores son desconocidos. Otra fracción de estas imágenes son imágenes de amistades mías que estuvieron durante los momentos de intervención pero también se encuentran algunas que yo mismo tomé.

Al presenciar estos actos, reacciones y discusiones se abrió ante mí el siguiente cuestionamiento que nos sirve de hipótesis: si los monumentos, históricamente, se han instaurado para validar memorias, imágenes y personajes, las imágenes residuales de intervenciones a monumentos –irónicamente– pueden ser pensadas como nuevos monumentos al pretender la misma instauración de memorias y personajes. También, los monumentos e imágenes habitan diferentes esferas espaciales, mientras que los primeros se pueden presenciar y encontrar en los espacios públicos “reales”, las imágenes también habitan en espacios mediales, donde conversan e insisten en visibilizar nuevas memorias que no encontramos en los monumentos como los conocemos. Entonces al tener en mi dominio una pequeña fracción de imágenes de

intervención y tocado y sensibilizado por éstas, abro la pregunta: ¿Se puede pensar a la imagen de una intervención como un monumento o bajo una escala monumental? Al no poder detenerme en cada una de las imágenes –por carencia de información– la tesis propone una respuesta a la pregunta antes planteada desde una lectura conjunta de mi pequeña colección de imágenes desde diferentes perspectivas para contestar mi pregunta de investigación.

Para ello, me apoyo en referentes del arte y el diseño, especialmente textos y reflexiones de artistas y autores sobre el trabajo de nuevos monumentos y monumentalidades. Algo a enfatizar de esta selección bibliográfica es que estos textos, en su mayoría, pertenecen a catálogos de exposiciones de arte contemporáneo, lo que considero como un buen acierto para apoyarme en reflexiones y prácticas que también se enmarcan en la producción de intervenciones a monumentos. No sin antes revisar textos de autores relevantes en el estudio y discusión de la cultura visual y la filosofía contemporánea. Todo esto desde una apuesta a la escritura artística que toca diversas esferas del conocimiento, como pretexto de entender un fenómeno visual que rebasa al arte y el diseño.

Me parece importante mencionar que esta tesis se redactó en diferentes líneas temporales, pero podríamos reducirlas en pre-pandemia y durante la actual pandemia global de COVID-19 que enfrenta el mundo. La pandemia además de retrasar los procesos de escritura y continuidad con la investigación, también permitió configurar y alterar los textos que conforman esta tesis. Se podría decir que esta tesis es una “cápsula del tiempo” conformada por textos de diferentes naturalezas y voces: un ensamble de textos que generan una sinergia para embalarse en los apartados y capítulos del texto pero que también funcionan de forma independiente a modo de ensayos. Estas diferentes perspectivas se palpan con el cambio de tonos de escritura; estos recursos son necesarios para mí para ir construyendo un arsenal argumental diferente a los que las academias proponen, ya que la hipótesis en sí propone una nueva perspectiva ontológica sobre lo monumental, una perspectiva desde el Arte y el Diseño como campo inter y transdisciplinar.

En el primer capítulo explicaré bajo qué perspectivas se estarán analizando las categorías de monumento y por ende de monumentalidad, de intervención –aunque esta categoría se puntualiza mejor en el tercer capítulo– así como la imagen. Los primeros apartados intentan definir desde qué ángulos se visitarán estos tres lugares antes mencionados. Respecto a los monumentos se encuentran nociones básicas y coloquiales sobre cómo se entiende actualmente el monumento. Esta sección no sólo

se apoya de definiciones sino que también propongo un cambio de voz desde una perspectiva más sociológica que se acompaña con una encuesta realizada a una población de un poco más de cien personas sobre su entendimiento actual de los monumentos, sus representaciones y sus devenires; esto para ir perfilando y entendiendo el concepto de monumentalidad. También se empezará a trazar un camino en la evolución del uso de la escala monumental en los consumos actuales, no sin antes hablar de antecedentes directos para llegar a las tipografías monumentales, objeto de estudio de esta investigación. Sobre la intervención, se agregan aproximaciones, someras, sobre el término y se hablará de esta práctica estética y sus pretensiones más allá del arte tradicional. Este concepto se revisará con más detalle en el tercer capítulo. Mientras que en torno a la imagen se abordará como un registro de un momento de producción. En este caso la imagen será entendida como un material de distribución digital y de cómo ésta invade las navegaciones en internet sobre todo en las redes sociales corporativas, todo esto desde la categoría de *imagen pobre*⁴ propuesta por la artista Hito Steyerl

Al haber instaurado los umbrales desde donde entiendo el monumento la intervención y la imagen, en el segundo capítulo, partiendo de diferentes tonos de escritura, se contextualizará la Ciudad Universitaria como escenario de las intervenciones y discusiones a partir de analizar las palabras y elementos que forman la frase #HechoenCU. En dicha sección se harán reflexiones sobre verbos, caracteres y Ciudad Universitaria como contenedor de elementos visuales e históricos importantes y a su vez como un lugar donde también ocurren violencias. Así, se analizarán los elementos lingüísticos que conforman el #HechoenCU, el hashtag, la palabra “Hecho” y sus diversos significados contextuales y sobre todo enfatizar el “enCU”, ya que ese elemento nos sirve para entender que la Ciudad Universitaria además de ser un centro de estudios académicos es también escenario de promesas y herencias históricas como también de actos de violencia. El apartado de “enCU” se dividirá en dos ángulos, el primero es una carta que le escribo al artista minimalista Dan Graham⁵ a propósito de su texto *Jardín como teatro como museo*⁶, texto que sirve como excusa para revisar la historia del campus central de la Ciudad Universitaria a partir de los análisis de Graham a los jardines realizados en dicho texto. De ese modo se hará un recorrido por los elementos visuales e históricos depositados en el campus central y ver cómo estas

⁴Hito Steyerl, *Los Condenados a la Pantalla*, (Argentina: Caja Negra Editores, 2014).

⁵ En la carta se le refiere a Dan Graham en tiempo presente debido a que la carta fue escrita previo a su fallecimiento el 19 de febrero de 2022. QEPD.

⁶ Dan Graham, “Jardín como teatro como museo” en *Rock Mi Religión*, Edit. Brian Wallis (México: Alias, 2008).

representaciones repercuten en la actualidad en la discusión de la preservación patrimonial y el rechazo a los actos de intervención de monumentos, en Ciudad Universitaria, el día de hoy. Como segundo ángulo se analizará a Ciudad Universitaria como escenario de violencia en los últimos años y entrever que estos actos son los excitantes de las acciones políticas de la comunidad universitaria. Este capítulo ahonda mis intereses por explorar diversas formas de escritura, ya que, los análisis de las situaciones de violencia e historia arquitectónica los reflexiono siempre dentro de los límites del Arte y el Diseño. De ese modo, la escritura es mi propuesta para entender otras disciplinas sin pretender querer analizar acontecimientos y relatos que rebasan mis conocimientos y experiencias.

El último capítulo se caracteriza en un juego de maniobras al poner en tensión constante a diversos autores y referentes para entender los fenómenos de la cultura visual y cómo estos han alcanzado los territorios del arte y el diseño para alterarlos. Empiezo con la perspectiva biopolítica de la *inmunización* de Roberto Esposito desde el análisis de Oscar Espinosa Mijares entendiendo que la inmunización es un acto de preservación de las comunidades a diferentes escalas y que constantemente las realizamos; y a su vez reflexionar de cómo los órganos de poder se apoyan de las inmunizaciones para negar la intensidad de las fracciones de sus propias comunidades⁷. También se exponen las aporías de las intervenciones e intentar hilarlas desde lo que Nausikaä El-Mecky entiende como *Monumento Ilegal*⁸, este concepto sería uno de los ejes rectores donde entiendo a estas prácticas visuales deteniéndome en la intervención como práctica insistente en nuestros días. Este capítulo reúne todos los elementos que considero cruciales para ir entendiendo este fenómeno de la cultura visual y cómo las imágenes pueden ir fugándose de su condición de documento y representación para abrir nuevos horizontes de lectura e interpretación ahora que la vida sucede dentro y fuera del internet. Con este cuerpo capitular pretendo analizar en un mismo horizonte de lectura a estas imágenes, en contraste con los hechos que los incitaron como una apuesta nueva al entendimiento de lo monumental, no tomando en cuenta particularidades sino crear una imagen panorámica del hecho visual.

Me gustaría agregar un par de notas a modo de aclaración e invitación. Primero, siéntase libre de leer la tesis con lenguaje inclusivo y/o femenino sobre todo insistiendo

⁷ Óscar Espinosa Mijares, "Inclusión-Exclusión: El reverso dialéctico de lo político. Una lectura en torno a Esposito", en *El Intruso: Política y Exclusión. Tres Reflexiones en torno a la clandestinidad*, Coord. Universidad Iberoamericana (México: Las Lecturas de Sileno, 2015).

⁸ Nausikaä El-Mecky, "Illegal Monuments: Memorials between Crime and State Endorsment", en *Monument Culture. International Perspective on the Future of Monuments in a Changing World*. Editado por Laura A. Macaluso. (EUA: Rowman & Littlefield, 2019).

en las palabras y pronombres plurales como todos y cuerpo. Reconozco y sé que muchas de estas imágenes e intervenciones fueron producidas por contingentes feministas ante la urgencia de denunciar la violencia patriarcal expuesta en diversos niveles. Entiendo que mi posición de varón puede ser conflictiva para algunas personas al hacer esta lectura, pero considero que, desde una mirada interseccional y con todo el respeto, empatía y cariño escribo estas líneas no para apoderarme o definir la lectura de estas acciones sino para abonar un comentario a la discusión de este tema tan amplio y complicado, es algo que me es externo pero entrañable. Jamás me he considerado un varón feminista y no lo haré pero sí me considero una persona aliada a las causas de digna rabia. Así pues, creo fungir como un sujeto subalterno de las categorías heteropatriarcales⁹, el cual se sensibiliza con los actos de violencia en la UNAM, ya que atraviesa, sin lugar a duda, mis afectos. Con lo anterior dicho de igual forma expreso que este trabajo espero funcione como una evidencia de la inmensa deuda que tengo con autores y productores de conocimiento teórico y visual con el cual empatizo. Como lo indica Cristina Rivera Garza¹⁰, jamás pretenderé apropiarme de este conocimiento, sino que me desapropio de éste al reconocer que todo el tiempo estaré hablando de otros. Así reconozco los límites de esta tesis desde la disciplina del Arte y Diseño y también de mi cuerpo para profundizar en algunos temas.

Algo que me parece importante agregar sobre este trabajo es desde dónde lo estoy escribiendo. Esta tesis la considero importante porque es un reflejo de mi estadía en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en la licenciatura en Arte y Diseño. Mi formación interdisciplinar, junto con la de mis pares, están allanando caminos para la producción y estudio del campo interdisciplinario que propone el Arte y Diseño como binomio. Si bien nuestra formación dentro de la facultad se vio tocada por decisiones administrativas de ya no continuar con el programa, este texto es una evidencia de los alcances de pensamiento que el arte y diseño permiten, no es un análisis de obra, de diseño o de dura hermenéutica, sino una reflexión desde diversos ángulos apostando por otras posibilidades de lectura de materiales visuales y estéticos, una evidencia de resiliencia y poéticamente un ejercicio de resistencia e insistencia. Curiosamente el no haber continuado el plan de estudios de la licenciatura tuvo repercusiones de pensamiento y sensibilidad no sólo para mí sino para toda mi generación, apostando por ejercicios diferentes e incluso de injerencia social para poder hacer esta diferencia necesaria de nuestros pares de la facultad que estudiaban los otros planes. Sin espacios suficientes

⁹ Sayak Valencia, "Transfeminismo(s) y Capitalismo Gore", en *Transfeminismos Epistemes, fricciones y flujos*. Editado por Miriam Solá y Elena Urko. (Tallafá: Editorial Txalaparta, 2013), 110.

¹⁰ Cristina Rivera Garza, "Desapropiación para principiantes", publicado en *Literary Magazine*, 31 de mayo de 2017, <https://literarymagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

e incluso con una comunidad que remarcó su rechazo hacia la carrera, hemos podido salir adelante demostrando la prudencia de nuestra licenciatura para la universidad, ya que creemos que se adecúa a los retos que la era contemporánea presenta.

Además de hablar de otros y su proceder político y estético en el #HechoenCU también reconozco mi responsabilidad al estar hablando de esos otros, mis pares de clase, de un grupo de 50 jóvenes que empezamos con la ilusión de aprender y diferenciarnos. Que a pesar de que el número de ese grupo fue decreciendo y separándose reconocemos que los logros de alguno de nosotros también es un logro colectivo, porque vivimos, convivimos y padecemos experiencias similares y cercanas. Con un futuro esperanzador donde pueda volver la matrícula de la licenciatura en Arte y Diseño para seguir formando jóvenes curiosos, contestatarios e innovadores en las aulas de la UNAM espero mientras tanto hacer justicia a mis pares con esta humilde investigación.

1. Primer Capítulo: Nociones de Monumento, Intervención e Imagen

Antes de abordar las complejidades que aquejan a esta investigación me es importante primero cimentar los territorios teóricos y conceptuales de este trabajo. En esta primera fase quisiera hablar de tres conceptos rectores que servirán como punto de partida en el análisis de este trabajo. Tenemos tres objetos, tres materias, que en los campos del arte y el diseño tienen un nicho de práctica y estudio: los monumentos, las intervenciones y las imágenes. Estos tres parecen estar aislados en los datos duros, pero el cambio paradigmático que hoy presentan hace imperioso analizar cómo se articulan para crear nuevos objetos de reflexión y praxis. Por eso a continuación mostraré los datos que definen a estos bienes y cómo el mundo de la publicidad y lo digital han influenciado en su viraje de interpretación y práctica.

1.1. Los Monumentos y lo Monumental

Para acercarnos a una definición de monumento empiezo con esta cita:

Monumento (del latín *monumentum*, «recuerdo», «erección conmemorativa», «ofrenda votiva») es toda obra con suficiente valor para el grupo humano que lo erigió. Ha de ser "pública y patente". Aunque inicialmente el término se aplicaba a las estatuas, inscripciones o sepulcros erigidas en memoria de un personaje o de un acontecimiento relevante (monumento conmemorativo), su uso fue extendiéndose y ha llegado a comprender cualquier construcción que posea valor "artístico, arqueológico, histórico" o similar, destacadamente las arquitectónicas que, enclavadas en un núcleo urbano o aisladas en el medio rural, cumplen la función de hito por su visibilidad y se convierten en símbolos de ese lugar.¹¹

Complementando la anterior idea Alöis Riegl apunta:

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivas y presentes en la conciencia de las generaciones venideras¹²

Partiendo de estas definiciones, a grandes rasgos, el monumento es este artificio que construye y cristaliza memorias y momentos en un objeto que habita en un espacio específico. El historiador, Alöis Riegl indica de una forma más concreta el uso e intención de estos elementos; es de un objeto el cual debe

¹¹ Colaboradores de Wikipedia, "Monumento", *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado 21 de octubre de 2019, <https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento>

¹² Alöis Riegl, *El Culto Moderno a los Monumentos Caracteres y Orígenes*, (Barcelona: Visor Distribuciones, 1987), 23.

mantener latente ese momento cristalizado en el presente. Añadiendo a Dan Graham a esta definición, señala que, el monumento convencional intenta cohesionar el pasado, el presente y el futuro sin fricción alguna.¹³

Cuando hablamos de lo monumental hacemos referencia a este objeto o imagen de gran escala que se erige en el espacio, José Luis Barrios señala lo siguiente “Si algo define el sentido nacionalista del arte público, sobre todo respecto a monumentos, estatuas y murales, es el manejo de la escala monumental de las representaciones.”¹⁴ El uso de la escala monumental en los monumentos tiene como función la creación de objetos que superan la misma escala del cuerpo humano para dignificar o incluso remarcar su presencia, es por eso que son ciertamente visibles pero su condición monumental no garantiza la percepción y la reflexión de éstos. Aunque a veces estos objetos tienen la misma escala humana, se ven postrados en pedestales, lo que de alguna manera lo ensalza más y crea otras lecturas.

Una de las barreras que imponen los monumentos son su posición e institución por el *poder*, lo que pasa a veces con los monumentos es que a veces sólo le hablan a poblaciones específicas, lo que impide que toda la población de un espacio se identifiquen con éstos. Podemos definir a los monumentos que conocemos como monumentos oficiales ya que cuentan con el respaldo, institución y legitimación de órganos de poder.

Por definición, los monumentos oficiales raramente posibilitan una forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los “vencedores”¹⁵

¹³ Dan Graham, “Arquitectura: Arte, Diseño y Urbanismo”, en *Rock Mi Religión*, (México: Alias, 2008), 255.

¹⁴ José Luis Barrios, “El derrumbe de la estatua Hacia una crítica del Arte Público (1952-2014)”, en *El Derrumbe de la Estatua*, (México: MUAC-UNAM, 2014), 9.

¹⁵ André Mesquita et al., “INTERVENCIÓN/INTERVENSIÓN/INTERPOSICIÓN”, en *Perder la Forma Humana Una Imagen Sísmica de los Años Ochenta en América Latina*, Coord. Red de Conceptualismos del Sur (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 167.

La colocación de los monumentos en el espacio público -por el poder- intentan remarcar a una figura, una fecha o incluso un acontecimiento. Por lo tanto, su posición no es meramente aleatoria y el Estado ve en estos objetos un dispositivo¹⁶ efectivo para construir nociones de identidad, memoria y orgullo. Los monumentos desde esa óptica son aquellas representaciones que habitan en un espacio determinado y que se mantienen en un constante diálogo entre el espacio que habitan y su contexto, es por eso que muchas veces los monumentos sirven a manera de indicar y ubicar un espacio dentro de las comunidades.



Ilustración 1 El Caballito de Tolsá. Creación de Manuel Tolsá ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Trabajo de Joaquín Martínez Rosado. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_\(estatua\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_(estatua))

Al menos en la Ciudad de México, podemos decir que por ejemplo, el Caballito de Sebastián nos indica que estamos en una altura de la avenida Reforma que nos conecta con el Centro Histórico, La Ruta de la Amistad, proyecto escultórico enmarcado en las olimpiadas de 1968 nos indica en qué parte del Periférico Sur nos encontramos o incluso, el Guerro Chimalli nos ubica que estamos en Chimalhuacán, en el Estado de México. Los anteriores ejemplos

¹⁶ El término de dispositivo lo entiendo la perspectiva de Giorgio Agamben desde un resumen de la biopolítica de Michel Foucault, para ello concretamente utilizo para mi entendimiento tres puntos de Agamben que abrevian el concepto de dispositivo:

“1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos. 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber.”

Este concepto y desde esta perspectiva se seguirá empleando el concepto de dispositivo. Recuperado de: Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, año 26, No.73, (2011), 250, <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

ilustran mi anterior idea, los monumentos nos sirven para ubicarnos o para indicarnos en el espacio público.

Lo que indicaba anteriormente se refería específicamente a las limitaciones geográficas o de ubicación. Pero más adelante, encontraremos que existen otras condicionantes que los monumentos generan, ya sea de exclusión o inclusión dependiendo de quién los hace y quienes los aceptan. Por ejemplo la temporalidad de los monumentos, para qué contexto hablan o hablaban o incluso las representaciones que eligen.

Me quiero apoyar de algunas ideas del texto canónico de Alöis Riegl *El culto moderno a los monumentos* para poder usar esta referencia como punto de partida de la discusión que más adelante se desarrollará:

Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento es artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en el sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico.¹⁷

Cuando hablamos de monumentos, intrínsecamente nos encontramos en los campos de lo artístico y de lo histórico, en el primero se puede explicar por sus valores técnicos, los materiales utilizados y de estilo; mientras que en el segundo se encuentra con el momento de erección del monumento, con su permanencia en el tiempo ya que manifiesta las influencias estéticas de una determinada época. Así, la permanencia de monumentos nos sirve de evidencia



photo © 2011 Lehigh Valley, PA, Flickr

Ilustración 2 Ejemplo de publicidad monumental.
Fotografía de Lehigh Valley. Recuperada en:
<https://www.pinterest.com.mx/cerezamedios/>

¹⁷ Riegl, *El Culto Moderno a los Monumentos.*, 25.

no sólo para recordar el pasado, un acontecimiento o figura concreta, sino que también para entender la evolución en el terreno de las artes plásticas y visuales.

1.1.1 Sobre la percepción de los monumentos

Al mismo tiempo hablando sobre los monumentos se vislumbra una característica propia de ellos, ¿acaso estamos conscientes de su posición en un determinado espacio? ¿Son perceptibles o se quedan en el lugar de puntos de ubicación?

Si algo pasa inadvertido hoy en día a nuestra mirada son los monumentos, estatuas y esculturas que habitan con nosotros cotidianamente. Esto quizá se deba a que nuestro horizonte de percepción visual ya no se resuelve tan sólo por las relaciones entre objetos y lugares [...] ¹⁸

La cita anterior anota esta realidad la cual se vive con respecto a los objetos artísticos y mercantiles que habitan en el espacio público. A pesar de la reiterativa idea sobre los nuevos paradigmas de comunicación y consumo, he de indicar que son los ángulos principales de reflexión sobre la idea antes citada. No es de extrañarse encontrarnos con tantas nuevas formas e imágenes monumentales en el espacio público, pero al mismo tiempo la idea de relacionarnos e interactuar con estos objetos es distinta con los monumentos que han estado y perdurado más tiempo. Por ejemplo, percepción y relación que se le tiene al *Caballito de Tolsá* encuentra una considerable variación a la que tenemos con los espectaculares o incluso a las tipografías monumentales que se encuentran por las calles, fenómenos que analizaremos más adelante.

Tal vez una de las causas que produce esta incapacidad de mirar los objetos y los lugares que se construyen en torno a ellos, tenga que ver tanto con el hecho de que lo que demanda nuestra atención, hoy, son las formas del espectáculo, la publicidad y el consumo [...] ¹⁹

¹⁸ Barrios, "El derrumbe de la estatua", 7.

¹⁹ Ibid.

Ahora bien, nos hallamos que estas formas del espectáculo, la publicidad y consumo se han adaptado a los lenguajes monumentales y escultóricos y han

Cuál de las siguientes imágenes consideras un monumento

Opción 1



Opción 2



Opción 3



Opción 4



Ilustración 3 Captura de pantalla de la encuesta, esta pregunta mostraba cuatro opciones sobre qué es un monumento.

... visto en ellos un campo de posibilidades importantes para su visibilidad y función. Hoy, las miradas van hacia dichos objetos, pero esos objetos no intentan fundar, recordar o incluso generar este diálogo entre el pasado, el presente y el futuro como los monumentos o formas monumentales tradicionales pretenden. Ahora lo que hacen es remarcar presencias y objetos de deseo que conmemoraciones mismas.

1.1.2 La encuesta de percepción de monumentos

Dentro de las reflexiones sobre la percepción, fue imperativo crear un mapeo que pueda arrojar opiniones sobre la idea del monumento. Es por eso que realicé una encuesta a una población de 110 personas arrojando preguntas sobre qué piensan que es un monumento, qué objetos consideran que pueden definirse como tal y al mismo tiempo, hacia dónde creen que los monumentos y sus ideales

se dirigen al futuro. Es valioso señalar que esta encuesta se realizó a un espectro variado de sectores pero que destaca en la población joven que estudia arte, la llamada Generación Z. A continuación, desglosaré las preguntas y las respuestas que hallaron puntos de encuentro entre quienes participaron.

La primera pregunta era: *¿Cuál de las siguientes imágenes consideras un monumento?* La primer opción era “El Caballito” de Sebastián, la segunda opción mostraba a “La Coca” que se ubicaba entre Avenida Revolución y Avenida

Cuál de las siguientes imágenes consideras un monumento

110 respuestas

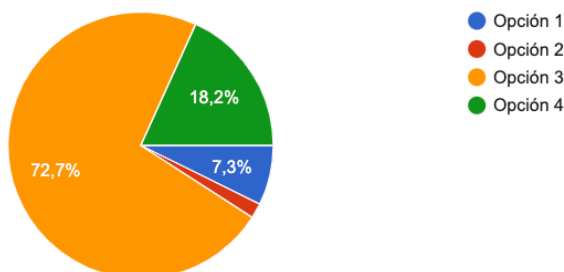


Ilustración 4 Resultados de la primera pregunta.

Jalisco al poniente de la Ciudad de México, la tercera es Monumento a los Niños Héroes en las faldas del

Castillo de Chapultepec y la cuarta opción es el “Caballito” de Tolsá ahora ubicado entre el MUNAL y el Palacio de Minería.

El 72.7% consideró la opción 3 como un monumento. Tal vez se deba a que esta estructura, desde su mismo nombre, lleva la denominación de monumento. Ahora bien, un 18.2% de los encuestados eligió al “Caballito” de Tolsá como monumento; lo que parece curioso, ya que nos encontramos con un primer problema de interpretación sobre las representaciones monumentales, la diferencia entre estatua, monumento y escultura. Ante esta disyuntiva se vislumbra un problema de definición e incluso de traducción, ya que los datos oficiales²⁰ lo presentan como una escultura en una primera instancia. Si queremos investigar, por ejemplo, en Wikipedia sobre el “Caballito” de Tolsá aparece ante nosotros algo peculiar²¹, ya que en el primer párrafo lo denominan como una estatua ecuestre, que básicamente es una representación de un hombre montado a un caballo, pero en su ficha técnica se le nombra como *Monumento ecuestre a Carlos IV* y es llamado como monumento histórico. Con esto expuesto podemos volver a las ideas de Alöis Riegl acerca de que todos los monumentos son históricos y artísticos.

²⁰ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “El Caballito y su Restauración. La escultura y su pedestal.” *Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH*, recuperado 13 de enero de 2021, <https://www.elcaballito.inah.gob.mx/?escultura>

²¹ Colaboradores de Wikipedia, “El Caballito (estatua)”. *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, acceso 13 de enero de 2021, [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_\(estatua\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_(estatua))

Con esta premisa es más claro ahora pensar por qué se le considera un monumento histórico a esta escultura ecuestre, puesto que, además de hablarnos de un momento de las técnicas y formas de representación durante el Virreinato en México, también nos sitúa en el momento histórico específico en el que se fundó, un momento colonial que quería reforzar la idea de la corona y su poder, ya que, si se observa bien al Rey Carlos IV se le presenta como un emperador romano²² y su caballo pisa un carcaj de flechas con plumas, tal vez representando la victoria de la corona española contra la resistencia indígena en el siglo XVI.

Vemos aquí ésta parte importante de los monumentos como dispositivo, hacer memorias que constantemente e inherentemente hagan imaginarios con algunos elementos o incluso con su erección. Es por eso que, al “Caballito” de Tolsá sí puede pensarse como monumento, porque en un primer momento durante la colonia buscaba eso, recordar e imponer la presencia de la victoria de la corona. Posteriormente por los estudios del arte se le nombró como escultura pero en el imaginario coloquial es la estatua, por lo tanto podría considerarse que las tres definiciones son correctas.

Pero, ¿cuál es la diferencia esencial entre escultura, monumento y estatua? Tal vez podremos entrever sus discrepancias a partir de las intencionalidades y valores que se le otorgan a estos tres objetos. Para dar respuesta a esto y leyendo varias fuentes y opiniones me parece muy rescatable la opinión que tienen los usuarios en los foros de discusión como Reddit. La estatua es un objeto escultórico con el propósito de representar figuras humanas²³ o de animales²⁴, al final es una escultura que puede quedarse en el campo de lo

²² Instituto Nacional de Antropología e Historia, “El Caballito y su Restauración”, <https://www.elcaballito.inah.gob.mx/?escultura>

²³ Usuarios Brainly, “Que es una estatua, una escultura y un monumento? Cual es la diferencia entre ellos”, *Brainly*, 25 de julio de 2020, <https://brainly.lat/tarea/20780409>

²⁴ Usuarios de Reddit, “Anyone know the difference between a statue and a sculpture?”, *Reddit*, recuperado el 22 de febrero de 2020, https://www.reddit.com/r/Art/comments/hkcs05/anyone_know_the_difference_between_a_statue_and_a/

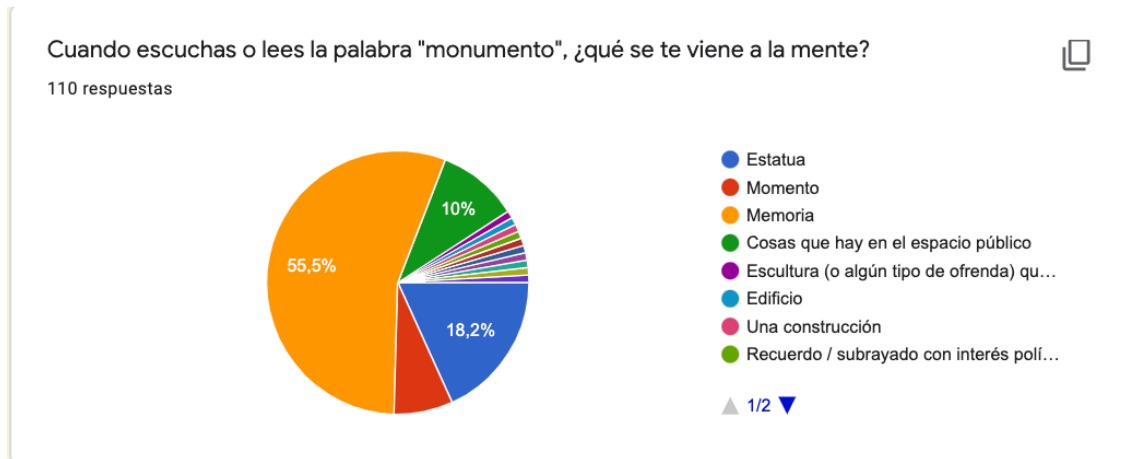


Ilustración 5 Resultados de la segunda pregunta.

descriptivo y figurativo. Las esculturas se destacan de estas dos al ser una disciplina de las artes plásticas y visuales, al ser una disciplina de las artes son creadas por artistas y sus procesos y representaciones-y esto es más visible en las esculturas contemporáneas- no sólo se quedan en el lugar de ser descripciones y representaciones, sino que vienen acompañadas, o no, de referentes²⁵, pero a diferencia de los monumentos, éstas no intentan crear un objeto que intente conmemorar algo, ya que son objetos que están más cargados hacia las áreas de lo sensible y lo conceptual. Y con los monumentos, como lo expliqué en líneas anteriores son objetos oficiales que buscan hacer memoria y conmemorar la historia oficial.

Volviendo a la encuesta, la segunda pregunta planteaba: *Cuando escuchas o lees la palabra monumento, ¿qué se te viene a la mente?* Se desplegaron una serie de respuestas a elegir y la opción de escribir otras respuestas. Los resultados fueron: un 55.5% de la población contestó que *Memoria*, el 18.2% respondió *Estatua*, un 10% indicó la opción *Cosas que hay en el espacio público*, el 7.3% indicó la palabra *Momento*. Existía la opción de indicar una opción libre, estas respuestas constituyen el 9% de respuestas; al tener que evaluar estas respuestas de manera cualitativa me pareció indicado rescatar las coincidencias y entre ellas destacó la palabra *Construcción*. Podemos deternos a pensar que la palabra construcción, además de sus valores tangibles y arquitectónicos, lo podemos reflexionar, de nuevo, como este dispositivo que se encarga en ir

²⁵ Usuarios de Reddit, "Anyone know the difference", https://www.reddit.com/r/Art/comments/hkcs05/anyone_know_the_difference_between_a_statue_and_a/

edificando en nuestras conciencias las memorias o momentos que pretende encapsular el monumento. De cierta forma es una construcción constante que se adecúa y se cimienta en los contextos y temporalidades en las que se mantiene.

Tal y como lo vimos al principio, desde su raíz etimológica, la palabra monumento, del latín *momentum* deriva de la memoria, aquí la mitad de quienes participaron en la encuesta pudieron coincidir en la memoria como definición angular de los monumentos, mientras que existieron diversas variantes como las que vimos con las cifras antes descritas. Ahora bien existe todavía una porción que indica que los monumentos aún se quedan en un lugar superficial de lectura al estar aún pensados como cosas que casualmente están en la calle o incluso a sólo interpretarlos como estatuas.

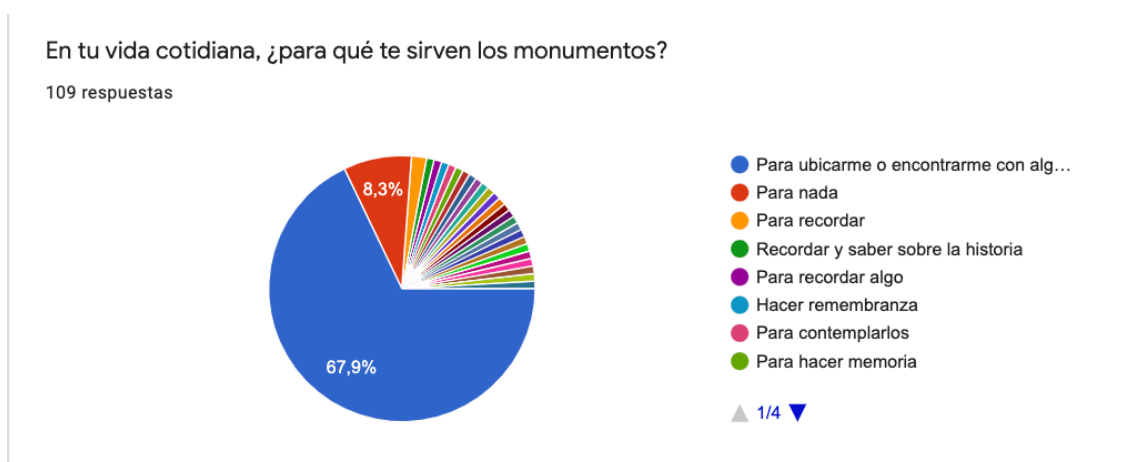


Ilustración 6 Resultados de la tercera pregunta.

Encontré necesario cuestionar cuál es la forma o de qué creen que sirven estas estructuras, por ello la tercera pregunta era *En tu vida cotidiana, ¿para qué te sirven los monumentos?* De las opciones que propuse en esta pregunta un 67.9% consideró que para ubicarse, un 8.9% para nada, mientras que un 23.2% en el apartado que dejé para contestar abiertamente coincidió en nombrar verbos como recordar, rememorar y hacer memoria, otros encuestados consideraban que servían para identificarse, para tomar fotografías, para contemplar e incluso en estudio de espacios e interacciones que suceden en ellos, un poco cercana a la función de ubicarse en un determinado espacio. Vemos aquí que los monumentos en función, en su mayoría, se piensa desde lo

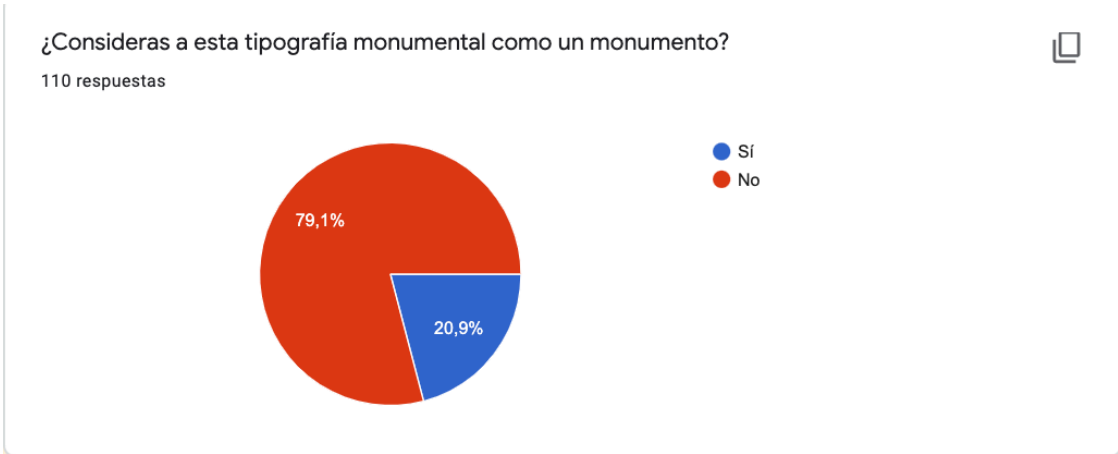


Ilustración 7 Resultados de la cuarta pregunta.

práctico y no desde lo simbólico, pero al mismo tiempo puede existir una razón detrás de esta respuesta. Teniendo la premisa que los monumentos señalan memorias específicas, hay que cuestionarnos cómo nos relacionamos con éstos, ya que muchas veces no somos interlocutores de las memorias que intentan cristalizar. En consecuencia, a los monumentos existe la posibilidad de relegarlo a lo práctico, como ubicarse en la calle e incluso absolutamente a nada. Inclusive podemos considerar el cambio paradigmático que han supuesto las formas monumentales publicitarias y de comunicación, ya que la interacción es una de sus funciones primarias. Esta interacción sólo sucede con la activación de sus espectadores generando así una nueva manera de entender las monumentalidades. Mientras que los monumentos oficiales se alejan de sus interlocutores ya sea por sus elementos, ubicación o narrativas, las monumentalidades publicitarias han podido acercarse a sus públicos siendo así



más amigables y así creando nuevos entendimientos en torno a su función.

Ilustración 8 Resultados de la quinta pregunta.

En la cuarta pregunta se presentó esta imagen, acompañada de la pregunta *¿Consideras esta tipografía monumental?* La tipografía monumental #HechoenCU, es el objeto de estudio de esta tesis, por lo que me era importante saber lo que piensan de éste. Contundentemente un 79.1% contestó que No, mientras que el 20.9%

¿Consideras a esta tipografía monumental como un monumento? *



Sí

No

Ilustración 9 Imagen referencial de la cuarta pregunta.

contestó que Sí. Ciertamente en este objeto existe una monumentalidad innegable y tal vez por eso existió un porcentaje que sí lo definió como monumento; pero considerando estas respuestas podemos generar la siguiente pregunta *¿el imaginario de representación de monumentos ya está definido?*

Como este trabajo también se centra en las intervenciones a las letras monumentales #HechoenCU creo que era valioso arriesgarme a plantear, junto con su imagen, la siguiente pregunta: *¿Consideras a esta intervención de las letras blancas como un monumento?* Los resultados de esta pregunta difirieron con la anterior, casi invirtiendo de manera total los resultados, un 68.2% mencionó que Sí un 31.8% dijo que No. Existió al menos un 10% de la población que se resistió en considerar a “Las letras blancas” como monumento, pero aún así la mayoría al exponerse el objeto con una intervención y con un enfoque e intención distinto consideró que sí, existe una memoria o mensaje que quiere exponerse y permanecer, aquí totalmente se refuta la pregunta que planteé antes, los monumentos no sólo se piensan como estos objetos que yacen en pedestales. Se vislumbra ahora un carácter distinto, no es una estatua ni

¿Consideras a esta intervención de las letras blancas como un monumento? *



Sí

No

Ilustración 10 Imagen referencial de la quinta pregunta.

escultura, sino que aquí existen nuevos caracteres que se quieren rescatar y son entendidos como monumento.

Nos trasladamos ahora a una de las preguntas de mayor importancia de toda la encuesta, *¿Qué es un monumento?* En esta se hizo la invitación de contestar abiertamente, naturalmente el abanico de opciones de esta respuesta fue muy amplio, sin detenerme en cada una de las respuestas en su mayoría se escribió que es un objeto de memoria, mientras que otras respuestas constantes fueron la de *Símbolo en el espacio público, Lugar, Objeto Arquitectónico o Construcción* y de nuevo la palabra *Estatua* reapareció. Ante la gama de respuestas y los adjetivos y términos utilizados podríamos basarnos en las respuestas más reiterativas de los participantes sobre lo que es un monumento: una construcción o lugar de conmemoración.

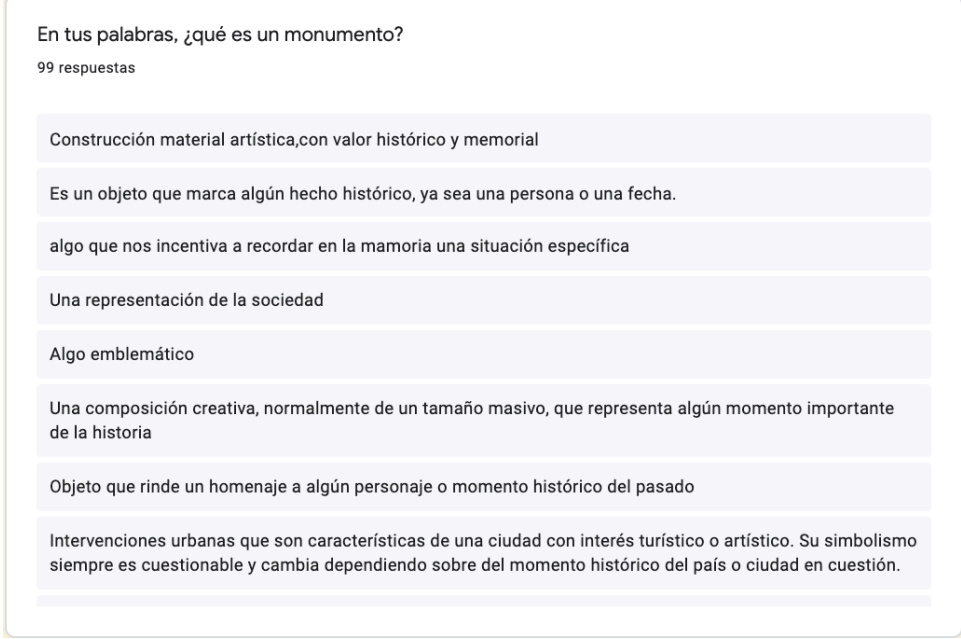


Ilustración 11 Algunas respuestas arrojadas de la sexta pregunta.



Ilustración 12 Resultados de la séptima pregunta

Moviéndonos dentro de la misma encuesta, intenté de igual manera proponer o persuadir a los participantes hacia mi tesis, justo después que se hiciera la definición personal de monumento pregunté: *¿Crees que se pueda pensar en la existencia de los monumentos más allá de lo matérico?* Un 72.7% consideró que sí mientras que un 27.3% contestó que no. Como se está planteando un enfoque en la forma de pensar y hacer futuros monumentos es muy pronto para hablar de una propuesta o una manera de crear específica, lo que podemos decir es que coincidieron en la importancia de la experimentación y que de alguna manera colectiva y actual se están pensando en nuevas formas de creación de monumentos. Un poco estas respuestas están conectadas con la pregunta que

refiere a la intervención que tuvieron “Las Letras Blancas”, si bien el porcentaje de respuesta es casi el mismo, ambos resultados nos muestran que hablamos de cambios paradigmáticos de cómo imaginamos y pensamos los monumentos, saliéndose de las representaciones tradicionales e incluso abandonando los materiales y elementos de los mismos para incluso empezar a fijarnos en gestos y acciones para hacer memorias.

La penúltima pregunta se direccionaba más hacia mi propuesta sobre pensar a los monumentos además de la escultura en el pedestal, la pregunta planteaba: *¿Consideras que deberían hacerse nuevos monumentos como los conocemos?* Una población del 69.1% optó a que sí mientras que el 24.5% tajantemente dijo que no. El resto de las respuestas secundaban las ideas del sí o no pero comentaban sus propios puntos de vista.

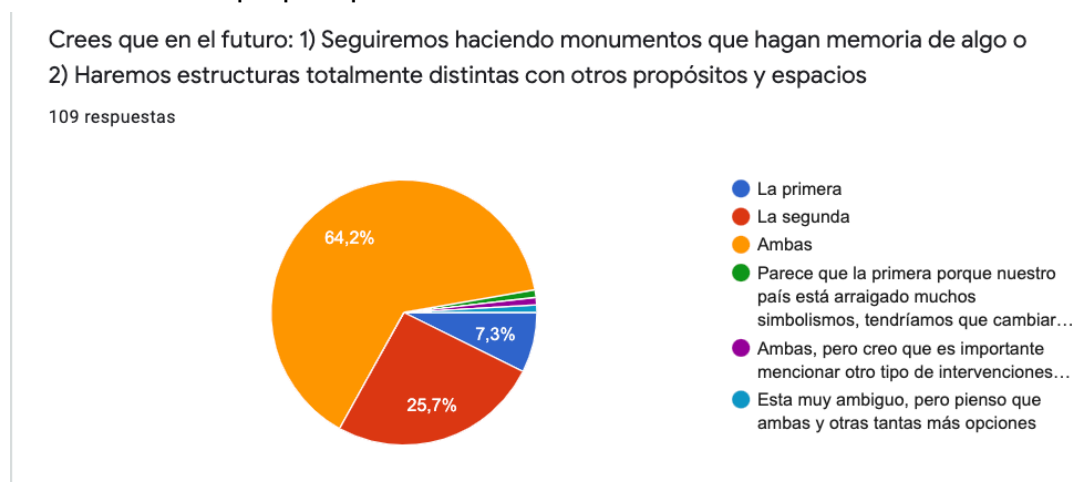


Ilustración 13 Resultados de la noventa pregunta.

Finalmente, la última pregunta decía: *Crees que en el futuro: 1) Seguiremos haciendo monumentos que hagan memoria de algo o 2) Haremos estructuras totalmente distintas con otros propósitos y espacios* en la tercera opción se permitía contestar *Ambas*. Un 64.2% considera que ambas opciones son posibles, el 25,7% respondió a favor de la segunda opción y la primera opción recibió un 7.3% de respuesta. Al analizar las respuestas nos encontramos ahora con una pregunta que intenta resumir la idea de cómo pensamos los monumentos y sus oportunidades en la sociedad contemporánea. La idea era proponer un escenario de imaginación y la mayoría sí cree en un cambio paradigmático de los monumentos sin olvidar su parte central, la memoria. Un pequeño porcentaje aún considera que se seguirán haciendo monumentos como

los conocemos en el futuro de la humanidad y esto abre en mí la pregunta: ¿qué nuevas memorias y personajes valdrá la pena recordar?



Ilustración 14 Resultados de la décima pregunta.

Era importante para mí encontrar estas respuestas para entender cómo primero se perciben y hacia dónde se piensan a futuro los monumentos. Es valioso señalar que esta encuesta se realizó a un espectro variado de sectores pero que destaca en la población joven que estudia arte, la llamada “Generación Z” (que abarca a las personas nacidas entre 1996 a 2012). Si bien, en el proceso de esta encuesta se puede entender que ésta más allá de un referente que me arroja resultados, se convirtió en la herramienta que puede ayudarme a probar mi punto con diversas audiencias. De algún modo este ejercicio de una forma más sintética posibilitó que mi población se inclinara hacia las respuestas que pretendo enunciar con este ensayo.

Muchas veces son precisamente los monumentos históricos en el espacio público lo que nos parecen tan evidentes, como escribió Robert Musil: “Lo más llamativo de los monumentos es justamente que uno no se da cuenta de ellos. No hay nada tan invisible como un monumento”²⁶²⁷.

²⁶ Rückert Genoveva, “Reflexionando con el arte. Sobre las obras de arte, los originales, las reliquias y los iconos como estímulos mentales para una confrontación con la memoria y el olvido” en *Más Allá|Monuments and Other Coincidences* Fernando Sánchez Castillo. (Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015), 25.

²⁷ Musil R. (1962). “Denkmale” (Monumento). En: *Nachlass zu Lebzeiten* (Legado en tiempo de vida). Hamburgo, p.63. Citado en Reflexionando con el arte. Sobre las obras de arte, los originales, las reliquias y los iconos como estímulos mentales para una confrontación con la memoria y el olvido”, *Más Allá|Monuments and Other Coincidences* Fernando Sánchez Castillo.(Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015), 25.

En este pequeño apartado sobre la percepción encontramos esta barrera de las historias y relatos a los que se refieren las estructuras, tal vez los “vencedores” representados, al menos en los monumentos y estatuas en la Ciudad de México, no nos hablan como generación, estas estructuras han perdido su intención de recordar y fundar para quedarse como estatuas o como memorias que constantemente nos reprimen, ya que no somos esos “vencedores”.

1.1.3 Tipografías monumentales o monumentalidades offline

La segunda década del siglo XXI ha visto un cambio de uso y percepción de los objetos y representaciones que habitan el espacio público. Ahora, los objetos monumentales ya no son exclusivamente materia de unificación e identidad nacional, sino que, en esta

economía del espectáculo, la atención y consumo, las proporciones monumentales se han adecuando a las lógicas del espacio y la adquisición.

Así, han creado presencia con diversas narrativas, estructuras y lenguajes;

desde espectaculares, estaciones de autobús y metro intervenidas con motivos de una marca, hasta



Ilustración 15 Ejemplo de tipografía monumental. Estructura que se ubica en espacios públicos. Es común encontrarlas en espacios turísticos y en las urbes. Recuperado en: <https://elsouvenir.com/letras-monumentales-mexico-cuales-tus-favoritas/>

las famosas tipografías monumentales, objeto de esta investigación.

Las letras monumentales para identificar un destino turístico están de moda, aunque estas esculturas tienen un origen en las colinas de Hollywood, se puede afirmar sin miedo a equivocarnos que fue en México donde esta idea encontró un desarrollo masivo, de ahí nació la tendencia que se ha extendido por todo el planeta, convocando a grandes artistas y diseñadores gráficos para elaborar estos iconos de los destinos y que sirven de escenografía perfecta para eventos, selfies y videos que la gente diariamente publica en internet y en las redes sociales.²⁸

²⁸ “Las Letras Monumentales de México Para el Mundo”, *Notihoteles*, 21 de enero de 2020, <https://notihoteles.com/las-letras-monumentales-de-mexico-para-el-mundo-galeria/>

Estas tipografías tienen presencia en los espacios públicos más transitados y habitados por actividades urbanas y turísticas. Como lo indica la cita anterior, su función es para identificar destinos turísticos o relevantes, de cierta manera. Esta tendencia de retratarse con estas estructuras crea promoción del lugar por parte de los mismos turistas y que al menos en México encontramos muchas de estas monumentalidades en los llamados “pueblos mágicos”. Ahora los terrenos de reflexión ya no sólo residen en lo artístico, sino que ahora podemos proponer reflexiones desde el diseño, en el caso de las tipografías monumentales.

Cristian Mendoza en su ensayo que será citado a lo largo de este trabajo, sobre estas tipografías monumentales apunta:

Sin decir que la instalación de los monumentales letreros es moralmente menor al arte público –ya que éste puede ser tan cuestionable como aquellas–, podemos declarar que no es más que diseño gráfico destinado no a simbolizar [...] sino a comunicar, es una estrategia de posicionamiento de marca que funciona.²⁹

Este cambio paradigmático de lo monumental ya no sólo para representar y solidificar memorias oficiales, sino que ahora busca comunicar, demostrar y hacer promoción, genera que los usos y entendimientos del monumento se desplazan a un lugar más amplio de estudio y consideración. Algo que me parece importante decir sobre estas nuevas formas monumentales es que no siempre se apoyan por el pedestal elevado, no se encuentran en locaciones de difícil acceso o incluso enrejadas, sino que iguala el tamaño del cuerpo humano, son interactivas y transitables y pueden ser usadas por sus interlocutores. La condición más importante de estos monumentos es que al ser interactivos y poder tener un acercamiento directo con ellos es que podemos ampliar su presencia al poder tomarnos fotos con ellos y así mismo indicar donde fue capturado el momento, por ejemplo, tomarse una foto al lado de una tipografía que diga CDMX hace obvio el lugar donde se estuvo o está.

La aparición de estas estructuras, al menos en México, se pueden remontar hace varias décadas atrás. Me gustaría tomar prestado el análisis de Aldo Solano

²⁹ Cristian Mendoza, “Lo que Esconde el Monumento”, *Arquine*, (2017), 10 de mayo de 2017, <https://www.arquine.com/lo-que-esconde-el-monumento/>

respecto a estas estructuras ya que lo analiza desde el mobiliario infantil. Solano remarca cómo la propaganda política fue envolviéndose en los mobiliarios urbanos infantiles.³⁰ Específicamente menciona las estructuras de los aros olímpicos durante las olimpiadas de 1968 que sucedieron en la Ciudad de México. Si bien su función prima era el de indicar y ubicar las sedes de las competencias olímpicas al mismo tiempo creaban y reafirmaron estos ambientes deportivos que sucedían en México.³¹ Estas estructuras, de la autoría de Lance Wyman, famoso diseñador que además de encargarse de toda la parte gráfica de las olimpiadas de 1968, también se le reconoce su trabajo en la identidad gráfica del Transporte Colectivo Metro de la Ciudad de México. Solano menciona:

Estos juegos temporales fueron un rotundo éxito y se podría afirmar que en casi todos los registros fotográficos hay un niño interactuando de una u otra forma con estos logotipos tridimensionales. Esta documentación, desde luego, fue utilizada como propaganda política, pues reafirmaba la importancia de la inclusión de los niños en el espacio público, sinónimo de políticas gubernamentales saludables, integradoras, y progresistas que englobaban la educación, el deporte y la cultura.³²

Otro punto coyuntural respecto a estas tendencias de tipografías monumentales, en el caso mexicano, es la creación de una identidad gráfica que serviría como molde para futuras manifestaciones de tipografías monumentales en el país. Aquí quisiera hacer una revisión superficial sobre el isologotipo de MÉXICO

³⁰ Aldo Solano Rojas, *Playgrounds del México moderno*, (México: Promotora cultural Cubo Blanco, 2018), 140-145.

³¹ Ibid.

³² Ibid, 142.



Ilustración 16 Isologotipo del proyecto Visit México del Consejo de Promoción Turística de México. Esta identidad gráfica sería utilizada en el futuro para hacer promoción turística de México y más tarde los mismos colores y elementos gráficos se adecuarían para las ciudades de México y los "Pueblos Mágicos", proyecto que promocionaría los diversos pueblos en la República Mexicana. Véase la Ilustración 15. Recuperado en: <https://www.visitmexico.com/>

creado por el Consejo de Promoción Turística de México a principios del siglo XXI. Joaquín Barrientos apunta: "After the last turn of the century, Mexico –like many other countries in Latin America– joined the regional urge to develop or renew a distinct Country Brand."³³ A la luz de un nuevo milenio y a su vez haberse establecido el neoliberalismo como sistema económico en esta nueva era, era importante la creación de nuevas estrategias de comercialización y promoción de los Estados-Nación. Como muchos países, México no fue la excepción. Vimos este cambio paradigmático de involucrar al sector público al privado³⁴ a través de la creación de "marcas" y en este caso de la creación de la marca "México" como destino turístico y mercantil. Barrientos añade:

...as well to be able to value accurately the potential and repercussions of a better positioning of the MÉXICO brand within the global economy; it is a good idea to contextualize on the one hand the set of budgetary of the Mexican state and the system of capitalization of its intangible assets (such as identity or the cultural links between subjectivities), and on the other hand, to sound out the process of construction of a Mexican visual culture in terms of the production of a Mexican visual culture in terms of the production and perception of its graphic identities.
3536

³³ Joaquín Barrientos, "Nation/Brand: Unique, diverse and beyond hospitality", en *Producta50*, edit. YProductions. (Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007), 243.

³⁴ *Ibid*, 245.

³⁵ *Ibid*, 243-244.

³⁶ Traducción: Después del último cambio de siglo, México –como muchos países en América Latina– se unió a la urgencia regional de desarrollar o renovar una distinta Marca Nacional. [...] así mismo de poder valorar con precisión el potencial y las repercusiones de un mejor posicionamiento de la marca MÉXICO en la economía global; es una buena idea contextualizar

Algo que me parece importante de la cita anterior es la idea de capitalizar lo *intangible* a través de propuestas gráficas. Vemos ahora el uso de valores y adjetivos como formas de consumo y a su vez de aspiración se nos presentan como nuevas necesidades o aspiraciones. Podemos hacer una revisión exhaustiva de este isologotipo pero creo que ese sería objeto de otra investigación, pero quiero hacer un par de anotaciones respecto a éste.

Estas identidades gráficas tienen la intención de posicionarse e interactuar en las economías culturales³⁷, estas cosas intangibles que se quieren mercantilizar objetivamente serían los valores o cualidades que son renacionalizados o forman parte de un proyecto de patrimonialización³⁸, esto quiere decir que se quieren vender ciertas cualidades, en este caso del país México el visitar y conocer sus diferentes geografías. Ahora bien, de que la identidad gráfica hayamos dado el salto a los objetos monumentales urbanos existen nuevas intenciones, se adecúan los elementos gráficos a los nuevos consumos en la llamada nueva era digital. Donde es importante publicar y compartir dónde estamos y qué lugares conocemos o de cuáles formamos parte.

Pero en el caso de la UNAM y del #HechoenCU podemos decir que estos valores que quiere vender la universidad serían la aspiración del conocimiento o de formar parte de algo más grande, esto se revisará en el segundo capítulo a más detalle. Entonces el proyecto era economizar lo cultural y la culturalización de lo económico. Si bien la UNAM no puede “vender” la educación –puesto a que es una universidad pública y autónoma– sí puede sembrar la idea de ser una institución de alto prestigio, ejemplos de esto serían dos reiteraciones que hace la institución con mucha insistencia, la muy marcada frase: “La máxima casa de estudios” y el hecho de que el campus central de la Ciudad Universitaria de la UNAM sea nombrada Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esos valores intangibles hacen que la UNAM se presente ante otras universidades en México

que por un lado el presupuesto del Estado mexicano y el sistema de capitalización de sus activos intangibles (así como identidad o los enlaces culturales entre sus subjetividades), por otra parte, sondear los procesos de construcción de la cultura visual mexicana en términos de producción y percepción de sus identidades gráficas.

³⁷ Ibid, 244.

³⁸ Ibid, 251.

y en el Mundo como una universidad que puede economizar sus cualidades culturales, sus valores intangibles y en el caso de CU decir que uno estudia ahí abre otras subjetividades de aspiración y deseo.

Como se observa, estas tipografías han estado presentes durante las últimas décadas pero con la ampliación de los canales de comunicación vemos que estas estructuras monumentales han encontrado en la vida digital una oportunidad de visibilidad más importante al compartir de nuevo, donde se encuentra uno o incluso para contagiar un espíritu, ya sea universitario, deportivo o incluso de celebración ya que vemos que en bodas o eventos sociales estas tipografías monumentales han encontrado un lugar. Esta característica de las tipografías monumentales de ampliar territorios para habitar en los digitales demuestra nuestra forma de relacionarnos y comunicarnos en la era del post-internet. Hito Steyerl, indica que en este momento de producción cultural y económica el internet se ha mudado de su propia interfaz para desplazarse sin la necesidad de estar conectado a una red.

Entonces, ¿qué significa que el internet se mudó offline? Atravesó la pantalla, multiplicó sus monitores y trascendió las redes y cables para ser al mismo tiempo inerte e inevitable. [...] Podemos estar desconectados, pero eso no significa que nos hallamos liberado. El internet persiste aun estando desconectado como modo de vida, vigilancia, producción y organización —una forma de intenso voyeurismo unida a una total ausencia de transparencia.³⁹

Podemos interpretar que esta estrategia de branding de las letras busca eso, hacer desde el modo *offline* oportunidades de interacción que más tarde terminarán depositadas en alguna red social siendo así efectiva su función de comunicar e indicar un sitio turístico, básicamente haciendo publicidad por parte de su mismo público. En consecuencia, la vida y el uso de lo monumental se vio alterado por la presencia del internet y las formas de comunicación actuales, por lo tanto, esta noción de Steyerl sobre el estado *offline* reflejado en el uso de estas nuevas manifestaciones monumentales explica un fenómeno nuevo mostrando que los actos del internet se piensan y diseñan incluso sin estar conectados a él estas tipografías son una invitación clara para que sean circuladas por la web.

³⁹ Hito Steyerl, "Demasiado mundo: ¿murió el internet?", en *Hito Steyerl Circulacionismo*. (México: MUAC-UNAM, 2014), 19-20.

En consecuencia, es común navegar en la red y encontrar muchas selfies o fotos grupales al lado de estas estructuras en sitios públicos como plazas y explanadas. Algo importante que hay que mencionar es que estas estructuras han encontrado una cabida más allá de los lugares turísticos, ahora las podemos encontrar en universidades, centros comerciales e incluso en fiestas privadas como bodas, donde vemos el nombre de quienes contraen matrimonio en escala monumental para indicar que es **su** festejo. Con las tres premisas anteriores sobre el concepto de monumento y su giro a las formas de promoción y publicidad, podemos abrir el umbral del segundo objeto de estudio, la intervención.

1.2 La Intervención

Actualmente los historiadores no han llegado a una aproximación del término, pero básicamente la intervención, desde mi entendimiento, es aquella práctica que pretende desplazarse de los parámetros de lo artístico para crear mensajes y lecturas en el espacio público distintas a las intenciones originales. Siendo más formales:

Suelen emplear la palabra intervención aquellos artistas y colectivos que llevan a cabo acciones en espacios públicos a través de juegos creativos, performances atípicas o instalación de objetos, grafitis y carteles. Con ello se pretende deconstruir los relatos mediatizados y la percepción habitual de un determinado asunto, llamar la atención sobre un elemento inusitado o conflictivo de la ciudad, o aportar una visión crítica a propósito de un problema social. [...] Como alternativa de acción concreta y espontánea en el espacio físico (muchas veces por oposición a las convenciones y/o a las normas definidas por las instituciones artísticas), la intervención urbana problematiza el contexto en el que se realiza, cuestionando la autonomía del trabajo artístico y el concepto mismo de obra de arte al relacionarse, dialogar e interactuar con el entorno, con una situación social o con una comunidad.⁴⁰

Lo que enuncian estos autores se aproxima a lo que explicaba antes: entonces la intervención es una práctica interdisciplinaria que usa nuevos medios y soportes para crear mensajes en el espacio público. El Doctor Miguel Ángel Esquivel profesor de la Facultad de Filosofía y Letras en su seminario de Historia del Arte de América Latina en la Época Contemporánea señalaba que toda intervención es política ya que buscaba ser una práctica que se alejara de las lógicas de la producción artística, básicamente un *anti-arte*⁴¹. Podemos pensar esto ya que se aleja de las pretensiones técnicas y conceptuales que las obras de arte formales poseen ya que no se reconoce a un solo autor y que para que suceda, tal como lo indica su nombre, un espacio debe ser intervenido ya que éste ha visto su sensibilidad afectada. Algo que es importante señalar es que estas acciones que intentan crear diálogos y reflexiones muchas veces fracasan ya que no se adopta por parte de sus receptores o en esta época no tiene una difusión alguna que la respalde, algo muy importante ya que este ensayo aborda esta condición al fracaso de la intervención y la importancia de su socialización.

⁴⁰ André Mesquita et al., "INTERVENCIÓN/INTERVENSIÓN/INTERPOSICIÓN", 167.

⁴¹ Miguel Ángel Esquivel, "Historia del Arte en América Latina en la Época Contemporánea" (clase de licenciatura en Facultad de Filosofía y Letras UNAM, semestre 2019-1).

Con la cita anterior y con lo que nos decía el Dr. Miguel Ángel se puede decir que la intervención es una práctica que sucede en el espacio público irrumpiendo sus múltiples significados y quienes lo transitan, problematizando y creando nuevas narrativas dentro de él. Esta práctica no se posiciona en un museo o en una galería, ahora está en un diálogo con el espacio público, las comunidades y los transeúntes. Algo que es muy importante señalar es que ahora no sólo los artistas hacen estas intervenciones, sino que, dentro de los movimientos y manifestaciones políticas las comunidades y agentes han sido creadores de intervenciones a diversos espacios para crear canales de comunicación y visibilización de sus causas. Así, las intervenciones encuentran muchos medios, ya sea a través de pintas, de poner telas u otros elementos en los monumentos y fachadas arquitectónicas e incluso usando el cuerpo para crear coreografías o acciones performáticas. Vemos ahora que la intervención al espacio

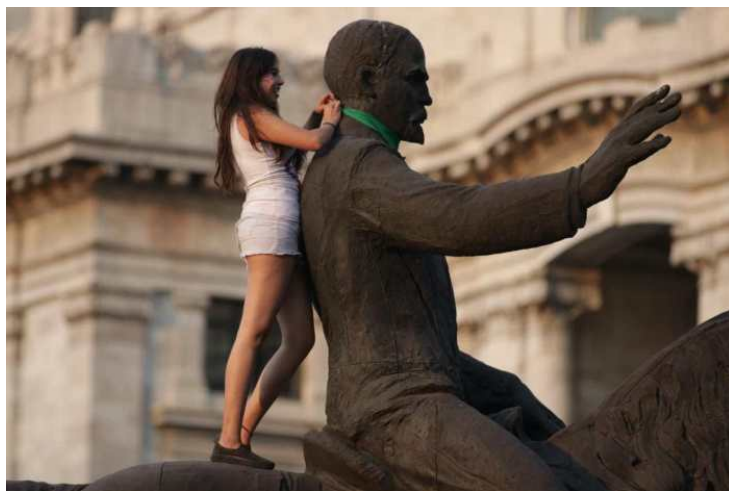


Ilustración 17 Persona interviniendo el monumento a Francisco I. Madero colocando sobre él un pañuelo verde como signo de protesta por el aborto libre, seguro y gratuito. 8 de marzo de 2019 Recuperado en: <https://plumasatomicas.com/noticias/mexico/mujer-coloco-un-panuelo-verde-en-una-estatua-de-madero/>

público ve una relación estrecha con el ejercicio de la protesta, ya que en éstas se intervienen espacios, se ocupan y se politizan a través de signos y acciones. Si bien en el espacio público podemos encontrar monumentos o estructuras que aluden a un tipo muy específico de memorias y contextos, la intervención viene a interrumpir esas lecturas.

Es por eso que esta práctica se puede entender dentro de lo que entendemos como arte público, ya que como lo indica José Luis Barrios el arte público no se puede equiparar con los monumentos y esculturas en el espacio público, sino con estas “prácticas que dialogan con *lo público* tanto desde lo artístico y en lo social”⁴². Barrios posteriormente señala una característica muy importante que

⁴² Barrios, “El derrumbe de la estatua”, 7-9.

estas prácticas se piensan a modo de intervención en un espacio de intercambio social o político⁴³, esta idea complementa las ideas del Dr. Esquivel y al mismo tiempo anexa a la cita de los autores de *Perder la Forma Humana* al señalar que la intervención se desarrolla con los factores sociales y políticos y sus respectivos espacios y al mismo tiempo habla sobre un intercambio que sucede. Y justo estos intercambios son variables dependiendo de las sensibilidades afectadas de los espacios, ya sea con ponerle un pañuelo verde a una estatua, al hacer un huerto con el número 43 en una de las avenidas principales de la Ciudad de México e incluso hacer una raya en el Ángel de la Independencia.

Considero que los lugares de intervención no son aleatorios y sí tienen una intención al ejecutarse en un espacio y sobre monumentos o fachadas arquitectónicas. Pienso en usar a ciertas estructuras y espacios como plataformas mediáticas para que su mensaje cobre la relevancia y la visibilidad que se espera. Al mismo tiempo valoro también que los mensajes que son plasmados a través de rayas o la posición de ciertos objetos tampoco es resultado del azar, la práctica de la intervención en todo momento tiene una intencionalidad. En ese caso vemos una constante de caracteres y gramáticas, consignas y luchas constantes que describen la realidad de vivir en América Latina y en México.

Para futuras líneas del ensayo quisiera volver a este término haciendo conexiones más profundas con las prácticas políticas en las que suceden. Si bien no todas las intervenciones per se son políticas o artísticas de algún modo manifiestan valores estéticos e intenciones múltiples. Para lo que aqueja a esta tesis voy a enfocarme en estos ejercicios que suceden desde “la ilegalidad” por llamarlo de alguna manera y con sus respectivos intereses políticos. Es bien importante reconocer que estas intervenciones se inspiran y rescatan muchas referencias de la cultura visual y que a su vez crean estos lugares colaborativos. Nuestro contexto de mediación constante ha permitido reflexionar más sobre estas prácticas y creando nuevos objetos de estudio ya que las intervenciones ya no sólo interactúan en el tiempo y espacio donde sucedieron sino que ahora los registros de éstas crean estos nuevos espacios reflexivos en torno a éstas.

⁴³ Ibid.

Por eso antes de volcarme totalmente a las aproximaciones teóricas de las intervenciones quisiera ahora hablar de las documentaciones de estas acciones que en su mayoría son imágenes.

1.3 La Imagen Digital

Las imágenes que nos encontramos en internet no tienen un carácter aleatorio, es decir, las imágenes tienen una intencionalidad desde que deciden subir a portales como Facebook e Instagram. Muchas de estas imágenes buscan hacer reír, indignar, visibilizar, proponer y en algunos casos ofender. El espectro de imágenes digitales hoy día es amplio, desde los memes hasta los GIFS, la comunicación en internet sucede a través de imágenes. Lo que muchas imágenes buscan es compartir una perspectiva y experiencia del mundo en el que vivimos.

Cuando hablamos de internet nos referimos a un espacio, en este caso es un espacio mediado. En este espacio se han construido comunidades gracias al tránsito de información que habita en él.

Formalmente se puede decir: “Una imagen digital o gráfico digital es una representación bidimensional de una imagen a partir de una matriz numérica, frecuentemente en binario (unos y ceros).”⁴⁴ Estas imágenes pueden ser producidas por dispositivos de entrada como una cámara digital o un teléfono celular.

Diodato en su texto *La Estética de lo Virtual*⁴⁵ hace hincapié sobre la condición interactiva de estas imágenes. Situando esta idea al quehacer de esta investigación, la imagen digital que estoy analizando presenta dos momentos de interacción, en su producción y en su distribución. Cuando nos referimos a la producción de una imagen podemos pensar en una acción que irrumpe la cotidianidad de un espacio físico, por ejemplo, cuando alguien raya una pared con una lata de aerosol, el ver y atestiguar ese acto genera en nuestra mente una primera imagen, se produce.

⁴⁴ Colaboradores de Wikipedia, “Imagen Digital”, *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, 24 de enero de 2020, https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_digital

⁴⁵ Roberto Diodato, *Estética de lo Virtual*. (México: Universidad Iberoamericana, 2011).

El acto de distribución momento es el de registrar una acción específica y la imagen que hace para ser depositada al territorio virtual. Esa imagen que habita ahí interactúa en todo momento, ya sea por el número de visualizaciones por parte de usuarios de internet, por las reacciones preestablecidas como el me gusta o el me enoja, cuántas veces fue compartida y cuántos comentarios tuvo y las reacciones y replicas a éstos. Es un diagrama amplio de interacción; su existencia en redes sociales está pensada para que en todo momento sea interactiva a menos que la persona que decidió subirla bloquee funciones de interacción.

En el caso de esta tesis encontramos que las imágenes que recupero, para hilarlas en un mismo horizonte de lectura, provienen de estos dos momentos de la producción de imágenes en un espacio y la distribución documental de las mismas. La interacción sucede en diversas fases que hacen posible nuestra comunicación como sociedad contemporánea. Ejemplos de estos dos momentos hay muchos, recordemos por ejemplo, la experiencia individual de cada quien durante el sismo de 2017 en Ciudad de México y las imágenes que se generaron en nuestra memoria debido a experimentar ese desastre.

Habiendo contextualizado y retomando la condición de representación de la imagen digital, la representación de la imagen es la intervención o acción documentada, la imagen digital, que en este caso nos sirve como documento o residuo, simplemente funge como una descripción del hecho, es una imagen descriptiva del hecho de intervención o acción.

Tomo prestado el enfoque de Mitchell en su texto *¿Qué quieren realmente las imágenes?*⁴⁶, en éste, plantea a modo de reflexión imaginar en lo que desea la imagen como si fuera un objeto animado, casi que nos quiera expresar sus deseos. Hilando con este tema de investigación, regreso al punto donde las imágenes me dicen “¿cómo me analizarás?” En ponencias y escritos propios en torno a este tema de investigación hay una constante al preguntarme cómo o qué nombre le ponemos a estas imágenes que habitan en internet y que están ahí flotando sólo siendo lugares de disputa y pocas veces de reflexión.

⁴⁶ W.J.T Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, (México: COCOM, 2014).

Aquí quiero empezar a entablar un diálogo teórico entre Diodato y Mitchell. Por un lado, Diodato habla del cuerpo imagen virtual y sus discrepancias con las imágenes análogas como la pintura, mientras que Mitchell abre la posibilidad del análisis retórico de la imagen planteando el problema epistémico sobre qué quieren las imágenes.

Diodato abre: "... la imagen digital, al menos en su caracterización más fuerte, no es propiamente imagen sino cuerpo-sutil, entidad híbrida objeto-imagen, y su apariencia, su existir-como imagen, es por esencia interactivo." ⁴⁷ Bajo esta premisa quiero situar la imagen digital que estamos pensando, aquí es esta imagen que aparece frente a nuestras pantallas, una imagen inmaterial que habita en el mundo digital interactuando con usuarios, plataformas y al mismo tiempo con lenguajes y códigos muy específicos. Si queremos cerrar aún más, estamos hablando de imágenes de intervenciones desde 2017 a un monumento que se ubica en Ciudad Universitaria en el campus central, lugar nombrado en 2007 Patrimonio de la Humanidad por su riqueza e importancia arquitectónica, histórica y artística. En todo ese espacio convergen elementos de altas cargas políticas e ideológicas que realzan al espacio. Este monumento se ubica en el territorio llamado patrimonio, pero su posición en éste no implica su nombramiento o entendimiento como patrimonio en sí, no desde lo estipulado por la UNESCO.



Ilustración 18 Fotografía de rescatistas durante el sismo del 19 de septiembre de 2017. Fotografía de Cultura Colectiva recuperada en <https://elcentinelabcs.com/proteccion-civil-hara-un-macrosimulacro-de-sismo-este-19-de-septiembre/>

En este umbral de la imagen digital, puesto que son las imágenes que tengo, quiero ahora introducir a Mitchell en la maniobra que realizó para empezar a pensar en un monumento digital que nace de una imagen digital. Mitchell menciona que existen

⁴⁷Ibid, 79.

imágenes que parecieran hablar y actuar como si la misma tuviera una voluntad y sobre todo un deseo. En ese sentido una imagen ofrece una manipulación ideológica ante sus espectadores y desde la subjetividad de éste se podrían escrutar los deseos de la imagen, ya sea como una adoración y abominación. En este caso el escrutinio que le hago a la imagen es de la práctica artística de la intervención y su vida en el mundo digital sin querer llegar a las categorías morales antes dichas.

Diodato explica que una imagen análoga es una mimesis, la mimesis leída como la imagen que deviene de algo existente, de un *prototipo*. Mientras que el simulacro es entendido como esa imagen que se crea por sí misma marcando la superación de la copia, básicamente una simulación⁴⁸ una imagen que niega la originalidad y asume un carácter ficticio. Aquí Diodato y Mitchell se encuentran, mientras que Diodato dice que una imagen digital por no ser una representación, carece de mimesis y de un espectro de simulacro, aunque todas las imágenes digitales se entienden desde el simulacro, Mitchell propone una dislocación de la imagen, que, para entender sus deseos se le debe asumir su ficción constitutiva de las imágenes como entes animados, como *simulacros de personas*⁴⁹.

Lo que aquí propone Mitchell y con lo que se rige esta investigación es darles a las imágenes este carácter ficticio para poder hacer una lectura que no implica un análisis denso sino uno artístico. Es aquí cuando este texto encuentra una hibridación entre el texto académico y el texto artístico, sin dejar de lado los referentes teóricos quiero explicar estas imágenes desde los territorios que propone Mitchell esperando encontrar resultados interesantes.

1.3.1 La imagen pobre: el sargazo de nuestra playa

Cuando en la presentación de este escrito hablaba sobre las intervenciones que me encontré en mis virajes en las redes sociales, me estoy refiriendo a imágenes que no son mías y a momentos que no atestigüé directamente, simplemente fueron coincidencias en mi estadía en el portal web, imágenes que nos encontramos en nuestras búsquedas casuales. Imágenes que aparecen en los medios tradicionales corporativos (Facebook, Instagram, Twitter) irrumpiendo la

⁴⁸ Ibid, 88.

⁴⁹ Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, 21.

armonía de nuestro consumo en internet. Imágenes que podemos relacionar como alarmas o gritos visuales.

Hito Steyerl hace un comentario atinado sobre estas imágenes refiriéndose a ellas como pobres. Pensar esta imagen pobre tiene una implicación en contra de todas las certezas de “alta definición”. Una imagen pobre es aquella que se yuxtapone y quiebra las dinámicas del internet desde el recurso de su presencia. “Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla.”⁵⁰ Es capturada por algún transeúnte casual y al mismo tiempo la arroja a la web para ser apropiada desde su carácter interactivo.

La imagen es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpem proletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. [...] la basura arrojada a las playas de las economías digitales.⁵¹

Este residuo, esta basura arrojada como explica la cita es la materia prima de esta investigación. Las imágenes del internet son ahora una fuente de información que incluso los medios mainstream utilizan para ilustrar acontecimientos específicos. El motivo de estas imágenes no es el de seguir con las formas establecidas que “las playas de las economías digitales”⁵² –podemos pensar que estas playas son las redes sociales que mencioné antes– proponen. Si hablamos de esas playas, estas imágenes pobres pueden ser pensadas como el sargazo de nuestro paraíso tropical. Imagen que nadie quiere ver, imagen que debe ser *exterminada*.

Este sargazo desde este espectro nos habla de una incesante contaminación a la que están expuestas estas playas. La imagen pobre es efectiva porque constantemente genera nuevas conversaciones en los sitios en lo que habita también desplazando otras imágenes pobres, parasita el espacio virtual y crea nuevos territorios de interacción y urgencia.

Debemos puntualizar que estas imágenes a las que me refiero no son de la deepweb sino de estos sitios a los que estamos suscritos y financiados para

⁵⁰ Hito Steyerl, *Los Condenados a la Pantalla*, (Argentina: Caja Negra Editores, 2014), 33.

⁵¹ *Ibid*, 34.

⁵² Término de Hito Steyerl.

lucrar con nuestra información, las redes sociales corporativas. Se sitúan en un lugar que permite el intercambio, la apropiación y la destitución. Al menos en el contexto mexicano y en los últimos años esas imágenes han operado en nuestro inconsciente de manera efectiva atravesando nuestras percepciones y afectos, pensemos en las imágenes del sismo del 19 de septiembre del 2017 o de la explosión de los ductos de gasolina en enero de 2019. Son imágenes que se generaron por las personas que transitaban por el área y que terminamos viendo en las pantallas de nuestros celulares.

Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a la imaginaria excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas. Así como permite la participación activa del usuario o usuaria en la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co) autores o (co) autoras de imágenes pobres.

53

Estas imágenes proponen nuevas dinámicas y nuevos roles en la construcción de conocimientos de éstas que se alejan cada vez más del razonamiento y el conocimiento tradicional y llegan a tocar la experiencia como motor de entendimiento y reflexión. Es así, que se está produciendo y distribuyendo conocimiento con apoyo de estas imágenes que podrían crear comentarios importantes sobre nuestra visualidad. Estas imágenes que tengo y las que se producen hoy día son creadas por cualquier persona. Podemos pensar en ellas y destacar, como Steyerl describe, su oportunismo, su narcisismo, su transgresión e incluso su sumisión⁵⁴. Por eso en líneas arriba indicaba, ninguna imagen tiene un carácter aleatorio, éstas tienen una intencionalidad en los momentos antes indicados, en su producción y distribución.

Es por eso que las imágenes pobres aparecen en estas playas como sargazo, ya que irrumpen las navegaciones en plataformas virtuales y demuestran los devenires y caracteres de la sociedad que las consume, sus incertidumbres y sus empates ideológicos con ciertas causas sociales, afectivas o políticas. Pienso en el sargazo como esta forma consecuente de la contaminación de un ecosistema, este sargazo nace justo por lo que el simulacro de la playa virtual

⁵³ Ibid, 43.

⁵⁴ Ibid.

(las redes sociales) genera: incómoda y rompe los deseos que ha generado desde su consumo.

Son denominadas pobres porque su resolución decae al seguir traspasando barreras virtuales y al mismo tiempo porque carecen del fetiche de la alta resolución que Steyerl explicaba en su texto.

Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las vistas finales.⁵⁵

Siendo reiterativo indico que el consumo de estas imágenes deviene más de un lugar de lo afectivo y relacional que de la misma teoría y de los conocimientos de la academia. Estas imágenes catalizan emociones ya sea de indignación, de rabia, de humor, de tristeza, etc. Aquí quisiera detenerme y señalar que esas imágenes no siempre poseen esta aura en contra de lo establecido, sino que en algunos casos estas mismas imágenes son perjudiciales para la misma dignidad humana.

Es cierto que este sargazo nos invita a movilizar acontecimientos, pero otros sargazos nos invitan a frenarlos. En ese sentido de biopolítica entra una de las reflexiones filosóficas más importantes de este escrito, *la inmunización*, de Roberto Espósito, pero quiero dejarlo para líneas más avanzadas del texto cuando me toque hablar de mi propio sargazo y de mis inmunizaciones. Es por esto que se debe reconocer el poder de las imágenes ya sean pobres o no, Jorge Frascara señala:

El poder de las imágenes está basado en la reacción total que una persona experimenta en toda comunicación. Percibir una imagen no es meramente un acto cognitivo; o, en otras palabras, los actos cognitivos no son, en general, exclusivamente racionales. El impacto cultural de las imágenes [...] se debe a la compleja combinación de aspectos humanos que entra en juego en toda percepción.⁵⁶

Es así que las imágenes su consumo y recepción estarán atravesadas por las intersecciones contextuales que lleguen a tocar de sus interlocutores, es

⁵⁵ Ibid, 44-45.

⁵⁶ Jorge Frascara, *El Poder de la Imagen: Reflexiones sobre comunicación visual*, (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006), 13.

importante señalar que no se debe negar su lado afectivo y esto se empalma con la propuesta de lecturas que Mitchell propone sobre las mismas.

1.4 Trinomio: monumento, intervención e imagen. Una fórmula para experimentar.

Ya que de manera somera pude mostrar nociones de *monumento*, *intervención* e *imagen*, en futuras líneas pondré en relación estos términos para el desarrollo de mi hipótesis, sin apartarme de los actos de violencia estructural y física en la que también que suscribieron estos actos de intervención. Ya que, insisto, me estoy basando desde el conocimiento visual pero conectándolo con otras áreas de conocimiento superficialmente.

Este nuevo momento en la concepción y recepción de imágenes nos habla de que estamos experimentando en una época de demasiados estímulos y que estamos compartiendo y viviendo nuestra vida dentro y fuera del internet. Es por eso que estas nuevas manifestaciones visuales se fugan de las rigidez de la teoría del arte y del diseño –en individual– y están haciendo necesario el encuentro de conocimientos para poder al menos nombrarles o entenderles ya que se atraviesan por muchas esferas, no sólo en las visuales.

Reitero mi punto sobre que tanto el monumento, la intervención y la imagen son algunas de las nuevas fusiones que la cultura visual permite. Si bien puede y existen nuevas combinaciones y procesos debo indicar que la tesis se detendrá en éstas por los momentos de producción que percibo. Primero el de ubicar al monumento como una plataforma, el segundo el intervenir el monumento escogido y tercero registrar la acción y distribuirla en los espacios virtuales. Esa forma de producir y socializar imágenes. En las líneas posteriores podrán ver cómo empleo este nuevo trinomio en la escritura de los apartados.

Es importante señalar que las imágenes que se analizarán en este trabajo no tienen ninguna aprobación institucional (en este caso la UNAM que enérgicamente condena) pero sí de diversas comunidades, en especial de una fracción de la comunidad estudiantil. Estas imágenes sucedieron en mi universidad y que han causado ciertamente una separación de la comunidad, ya que estas imágenes son de violencia detonadas por actos de violencia. De nuevo

señalo, son imágenes que nacen de la inmediatez y urgencia y a años de su creación los algoritmos y las nuevas imágenes hacen cada vez más complicado llegar a ellas y a sus autores. Considero que el enfoque de Mitchell puede ayudarme como herramienta de análisis para entrever por qué estas imágenes causan tanto revuelo y división entre las comunidades de la UNAM. En el siguiente apartado con diversas formas de escritura y voces quisiera contextualizar a la Ciudad Universitaria de la UNAM como el contenedor y escenario de las imágenes que rescato.

2. Segundo Capítulo: Las Letras Blancas. Ciudad Universitaria, el escenario

En el anterior capítulo indicaba nociones específicas sobre cómo se maniobrarán los conceptos de imagen y monumento. En éste, quisiera exponer los escenarios y contextos de las imágenes que recupero para su estudio. Las imágenes recuperadas son imágenes pobres⁵⁷ que me sirven de registro sobre intervenciones a un objeto monumental específico, las llamadas letras blancas #HechoEnCU.

Ciertamente estas letras monumentales son un hito. Ya que ellas han sido víctimas y testigos de la violencia que se ejerce al mobiliario de la escuela. También existe un porcentaje que las rechazó y otro que las aceptó. #HechoEnCU es un hashtag que se ubica en el espacio público, pero también es un espacio virtual, un espacio *offline* como lo explicaba en el capítulo anterior. Al mismo tiempo, su importancia ha implicado que su presencia ha creado coyunturas, discrepancias y un lugar común de discordia para la comunidad de la UNAM. Es por eso que quiero estudiar el fenómeno que influyó en las dinámicas estudiantiles de 2017 a 2019, lo que enuncia, su institución y su uso como plataforma política del descontento.

Para esta primera parte del capítulo quiero proponer una serie de maniobras. Dado que la propuesta artística de mi tesis yace en la escritura de este texto quiero ahora romper un poco el lenguaje académico que he ido manejando para proponer nuevos caminos de hacer iconografía con elementos que tal vez parecieran aislados.

2.1 Un ejercicio de análisis etimológico

Cuando me refiero a que quiero hacer un ejercicio de análisis etimológico no me planteo una revisión de las palabras que forman el #HechoenCu como si de separar por sílabas se tratase. Creo que algo que damos por hecho es que cuando interactuamos con objetos monumentales es que no reflexionamos más allá de su erección en el espacio y al mismo tiempo no desciframos los mensajes

⁵⁷ Siguiendo el pensamiento de Hito Steyerl mencionado en líneas previas.

y deseos depositados en ellos. Una frase tan sencilla como decir, “soy hecho” o “fui formado” en una institución tiene muchas repercusiones políticas y económicas que pasan desapercibidas. Es por eso que quiero desmenuzar la frase que se contiene con un hashtag.

En cada apartado quiero analizar los elementos lingüísticos que componen esta peculiar etiqueta y tal vez, sólo tal vez hacer un análisis más profundo que el que el mismo monumento nos proporciona, como mencioné antes, no existe una aleatoriedad de las imágenes y mucho menos una intención ingenua en la colocación de elementos monumentales. Propongo ahora una serie de textos y citas nada rígidos y empezar a jugar con los límites de las fuentes y la forma en que se escribe el conocimiento.

2.2 # El hashtag

Este monumento comienza con un # hashtag. Las famosas etiquetas son parte de nuestra forma de comunicación actual y que básicamente engloba comunidades, movimientos y campañas en su visibilidad *online* y *offline*. En términos concretos, el hashtag es:

“Técnicamente, es una cadena de caracteres formada por una o varias palabras concatenadas y precedidas por una almohadilla o numeral (#). Es, por lo tanto, una etiqueta de metadatos precedida de un carácter especial con el fin de que tanto el sistema como el usuario la identifiquen de forma rápida.”⁵⁸

Quiero enfatizar el concepto de identificación como un elemento de identidad. Poner un hashtag a las palabras crea un territorio, es una presencia en la web. Cuando se construye es fácil poner en el buscador la frase y encontrar una constelación de contenidos y bienes que conviven en la red. Muchas de las comunicaciones utilizan el # como un indicador de que el diálogo trasciende y existe en la red. También facilita procesos de búsqueda y el acceso a información precisa.

En fin, el hashtag es una herramienta que identifica y define. Su uso pasa por los procesos de mercadeo contemporáneos e incluso en la construcción de comunidades en las movilizaciones políticas. En México desde 2012 se han

⁵⁸ Colaboradores de Wikipedia, “Etiqueta (internet)”, *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, 4 de noviembre de 2019, [https://es.wikipedia.org/wiki/Etiqueta_\(internet\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Etiqueta_(internet))

construido nodos a partir del internet, recordemos el #YoSoy132 #Verificado19S #YaMeCansé #SiMeMatan #NiUnaMenos, Antonio Velázquez Martínez explica:

La historia contrafactual de los movimientos sociales en México durante la última década puede contarse en *hashtags* [...] El hashtag es un territorio físico y digital para construir. Cada una de esas etiquetas digitales crea un lenguaje común entre los nodos de la red que le dan santo y seña a los espacios de resistencia, y que transitan de la red a la calle.⁵⁹

Analizando lo anterior podemos pensar que el hashtag propone una interfaz de búsqueda donde la información bajo un código específico es vaciada y al mismo tiempo es un elemento de identidad entre personas. De cierta forma un hashtag es la forma de articular o repensar lo que es un acervo o una colección ya que buscando en la web la almohadilla correspondiente podremos encontrarnos tanto con videos, fotografías, documentos, posts, notas, tweets, memes, etc. y al mismo tiempo cómo un hashtag funge de la misma forma como una plataforma en la construcción de comunidades.

Regresando al monumento y pensándolo desde la noción de territorio como “territorio la unión de un sentido (o significado) con un lugar determinado, cuya definición es validada por una comunidad”⁶⁰, el #HechoenCU es ese territorio avalado por la institución para que habite como fuera y dentro de los espacios universitarios.

¿Qué implica tomarse una foto con un hashtag? Considero que una de sus intenciones es pasar de ese objeto físico para llevarlo al territorio virtual. En este caso es una invitación para tomarse una foto y compartirla en las redes personales. En ese sentido el hashtag es un primer momento dentro de la retórica del monumento y de sus funciones de interacción. Puede quedar implícita la orden de trasladar los territorios, que pasen de lo virtual a lo físico y en el caso del monumento de lo físico a lo virtual.

⁵⁹ Antonio Martínez Velázquez, “Un mundo de extremos: Una década de movimientos sociales”, en *68+50*. (México: MUAC-UNAM, 2018), 292-293.

⁶⁰ Colaboradores de Wikipedia, “Territorio” *Wikipedia La Enciclopedia Libre*, 12 de febrero de 2020, <https://es.wikipedia.org/wiki/Territorio>

2.3 Hecho

Para partir del desmenuzamiento de esta palabra quiero apoyarme desde la lingüística de la RAE. La RAE propone diversas definiciones de la palabra Hecho, pero quiero detenerme en dos para poder explicar al monumento:

3. adj. Dicho de una persona: Formada o constituida. *Hombre BIEN hecho. Personas MAL hechas.*⁶¹

Partiendo de esta primera definición es claro lo que el monumento quiere enunciar. #HechoEnCU, claramente se refiere al haber estudiado y recibir tu formación académica dentro de los espacios del Campus Central de la UNAM. Por lo cual el hashtag identifica y ubica desde la palabra a los miembros que legítimamente estudian en Ciudad Universitaria.

Yo escribo desde la periferia de la Facultad de Artes y Diseño, no fui “Hecho” en términos estrictos, aunque sigo formando parte de la Universidad.

En un mismo sentido se refiere a la comunidad de alumnos, docentes y trabajadores que realizan sus labores en las instalaciones de Ciudad Universitaria. Quiere de cierta manera remarcar el lugar de formación, que el lugar los construye, pero la comunidad no construye al lugar.

Encuentro un distanciamiento y una relación con un dicho popular “La escuela no hace al alumno, el alumno hace la escuela”. ¿Acaso se quiere formar un aura mística sobre la implicación de estudiar en Ciudad Universitaria? ¿El estudiar en sus aulas otorga un poder innato? ¿Quién forma a quién, CU hace o su comunidad hace a CU?

En este primer momento podemos decir que decir #HechoEnCU nos habla de personas *bien hechas*, como si fueran material o bienes de consumo.

⁶¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, “Hecho”, *Real Academia Española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], recuperado 12 de febrero de 2020, <https://dle.rae.es/hecho>

4. m. Acción u obra.⁶²

5. m. Cosa que sucede.⁶³

Podemos ahora invertir los significados y empezar a hablar de acciones en el monumento. El monumento ha sido intervenido con pintura, telas, objetos, papeles y ha sido golpeado. Desde esta definición podemos ir exponiendo un poco lo que ha pasado en torno a éste. Acciones o cosas que le suceden.

Ciertamente la mayoría de los ataques al mobiliario han sido a este particular objeto monumental. Podemos pensarlo como una marca característica de los estudiantes de la UNAM. Recordemos la detonación al monumento de Miguel Alemán por sus altas cargas políticas y partidarias, a las huelgas como la de 1999 y en las marchas internas que han sido una constante en los últimos tiempos. Históricamente, Ciudad Universitaria ha sido escenario de conflictos donde los estudiantes accionan y operan y los objetos ya sean murales, explanadas, edificios y monumentos nos sirven para recordar algunos.

Cuando hablamos de revueltas y luchas, la UNAM ha sido protagonista en las luchas estudiantiles de la Zona Metropolitana. Pareciera ser que las acciones por una parte de la comunidad es un sello de autenticidad, podemos leerlo con una voz de comercial: *Tu revuelta estudiantil favorita llega a ti, el pensamiento crítico y político Hecho en CU.*

Ahora bien, las acciones que suceden alrededor de las tipografías tienen un carácter visual muy importante. Las acciones buscan hacer una transgresión a la presencia blanca e inmaculada de las letras. Lo más común es que haya grafitis, pero ahora el alcance de estas acciones supera al de rayar. Ahora se cubre con telas, se desarma, se resignifica con imágenes y palabras en su superficie, se rodea de objetos, se modifica para no olvidar, se fotografía y al mismo tiempo se discute en torno a ella, se comparte, se publica, se difunde, se viraliza, se bloquea, se elimina, se comenta, se le reacciona. Nos

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

encontramos entonces que los hechos que suceden en la escultura son acciones de intervención.

Son acciones que buscan llamar la atención, están en contra del discurso mediatizador que es el # que busca una idealización sobre el lugar de formación, Ciudad Universitaria. Lo más importante y umbral para la siguiente sección del texto es cómo problematizan los contextos, el espacio, el tiempo, el lugar, que es Ciudad Universitaria de 2017 a 2019 proclamada Patrimonio Cultural de la Humanidad y los marcos de violencia de género y estudiantil. Me parece interesante cómo estas intervenciones que a su vez proponen nuevas formas de visibilidad, adoptan los campos artísticos y estéticos para accionar a modo de estrategias de lucha. Las obras que suceden alrededor del monumento pueden ser una segunda lectura paralela de Las Letras Blancas.

La palabra Hecho ya no sólo se refiere a CU a una fábrica que genera productos o estudiantes como con un sello de garantía, sino que también se le puede dar la vuelta totalmente a ese primer momento de lectura y que podríamos decir que un grafiti en contra de la violencia, una intervención o incluso el uso de la violencia física en contra de una declaración no es más que una acción que sucede en CU gracias al pensamiento que se genera, que se hace ahí. Ahora antes de pasar al siguiente apartado imaginemos esta estructura en un escenario idealizado, inmaculada y en otro después de una marcha en contra de la violencia de género, por ejemplo, ambas imágenes son “hechos”, **hechos de estudiantes hechos en CU.**

2.4 enCU

Para este apartado propongo dos ángulos, en uno de ellos quiero referirme a lo que es Ciudad Universitaria y lo que representó como proyecto y lo que representa como actual patrimonio vivo y el otro como Ciudad Universitario como lugar de violencias.

Para iniciar este primer ángulo quiero presentar una maniobra de escritura, presentar la historia de Ciudad Universitaria en una carta al artista Dan Graham ya que su texto *Jardín como teatro como museo* hace una reflexión de los jardines y sus interpretaciones y construcciones a partir de la historia.

2.4.1 Primer Ángulo: Ciudad Universitaria como jardín. Carta a Dan Graham sobre su texto de los jardines⁶⁴

Querido Dan:

Recién conocí tu trabajo de escritura artística y me pareció muy interesante, sobre todo tu texto *Jardín como teatro como museo* ya que en él encontré una fuerte semejanza con lo que intento desarrollar en mi trabajo de investigación. Quiero usar esta carta para poder explicar uno de los dos ángulos de lectura que propongo sobre el vocablo *EnCU*.

He de decir querido Dan, que tus textos me han conmovido y al mismo tiempo



Ilustración 19 Vista del mural <<Del Pueblo a la Universidad, la Universidad al Pueblo>> del artista David Alfaro Siqueiros. Imagen recuperada en: https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2018_376.html

despertado diversas dudas y pensamientos sobre lo que es un jardín. Quiero empezar contándote lo que es Ciudad Universitaria, el campus central de la universidad en la que estudio y que a pesar que no estudié directamente ahí (aunque sí tomaba

clases optativas en otras facultades, cursos de idiomas y hacía mis prácticas allá) es un lugar al que le tengo un cariño especial donde muchas de mis memorias han sucedido. Por eso, quiero poner en la mesa fragmentos de tus líneas para que podamos ir en la misma sintonía. Antes de hablar sobre los contextos de la universidad (que serán otra carta para ti) quiero narrarte cómo surge CU y de poco a poco introducir tus reflexiones. Esta carta hilada con tu

⁶⁴ Tal como lo indiqué en la introducción, este texto se escribió entre 2020 y 2022, antes del fallecimiento del artista minimalista Dan Graham el 19 de febrero de 2022. QEPD.



Ilustración 20 Vista de Ciudad Universitaria circa 1954. Recuperada en:
<https://www.milenio.com/cultura/fotos-veia-ciudad-universitaria-65-anos?image=1>

texto sobre el jardín quiero que sirvan como medio para explicarte cómo surge Ciudad Universitaria y al mismo tiempo como ese origen reverbera en el presente y en la interpretación oficial actual de la misma.

Para explicarte qué es la Ciudad Universitaria debemos voltear hacia unos siglos atrás. La erupción del volcán *Xitle* hace varios siglos creó una zona de piedra volcánica hace unos siglos, lo que se conoce como malpaís⁶⁵, en el sur de la Ciudad de México. Esta zona se caracteriza por tener una flora y fauna particular puesto que muchas de esas especies son endémicas, toda esta información me la sé de primera mano, ya que estudié en la zona durante mi bachillerato y se hacía mucho énfasis en la importancia de la REPSA, La Reserva del Pedregal de San Ángel. Esta zona implicada a mitades del siglo XX en México era vista como un reto de desarrollo urbano debido a que los terrenos estaban cubiertos de esta roca volcánica.

Antes de que existiera esta Ciudad Universitaria la UNAM se ubicaba en el centro de la Ciudad ahora conocido como el Barrio Universitario. Debido a que México se encontraba saliendo de procesos conflictivos como la misma Revolución y

⁶⁵ “Un malpaís, en geomorfología, es un accidente del relieve caracterizado por la presencia de rocas poco erosionadas (aunque se distingue entre el malpaís viejo, más erosionado, y el nuevo, menos) de origen volcánico, en un ambiente árido.”

Colaboradores de Wikipedia, “Malpaís (geomorfología)”, *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado 3 de diciembre de 2021, [https://es.wikipedia.org/wiki/Malpa%C3%ADs_\(geomorfolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Malpa%C3%ADs_(geomorfolog%C3%ADa))

contendientes posteriores, se plantearon proyectos con miras al futuro cargados de ideales post-revolucionarios y de altos tintes nacionalistas.

Uno de esos proyectos fue crear un campus universitario que adoptara un modelo estadounidense y se alejara de la idea de los claustros universitarios de herencia europea.

Conforme los Estados Unidos se alejaba del modelo de las universidades europeas, donde el claustro académico estaba entrelazado en el tejido urbano, la configuración de la universidad cambió a ubicaciones remotas separadas de los tradicionales centros de las ciudades. El objetivo del diseño era rodear los terrenos de la universidad con naturaleza para crear un nuevo ambiente de aprendizaje aislado del caos de la ciudad, con el fin de permitir un mayor enfoque pedagógico.⁶⁶

Ante la anterior idea, el Barrio Universitario fue desplazado hasta el sur de la Ciudad. El espacio designado para el proyecto fue el Pedregal de San Ángel que fue el límite de la Ciudad de México en los años cincuenta.⁶⁷ La idea de desplazar todo el centro universitario del modelo del claustro se justificaba que los territorios educativos debían estar rodeados de naturaleza alejados del caos de las urbes con el fin de facilitar los procesos educativos.⁶⁸

Retomo el título del libro que describe este sitio de relevancia ecológica y endémica para referirme al génesis de la Ciudad Universitaria, fue una *Historia que brota de las rocas*. No quiero detenerme mucho en la historia del proyecto, sino que, el hecho de que Ciudad Universitaria haya sido concebida en un malpaís me parece un pretexto interesante para empezar a vincularme con la idea del jardín. Por ello se vio imperioso alejarse de la idea del claustro y así crear un jardín para el conocimiento alejado de la ahora vida urbana que se desarrollaba en el centro de la ciudad.

Ciudad Universitaria fue construida en 1952, su concepción planteaba un centro de estudios al sur de la Ciudad de México, proyecto de ampliación de la

⁶⁶ Carlos Garcíavelez Alfaro, "Influencias a través de las fronteras: Un proyecto panamericano", en *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, (EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014), 17.

⁶⁷ Alejandro Cabeza Pérez, Rocío López de Juambelz, "Ciudad Universitaria, un paisaje con identidad", en *Habitar CU 60 Años*, Coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, (México: UNAM, 2014), 292.

⁶⁸ Garcíavelez, "Influencias a través de", 17.

Universidad Nacional que tenía sede en el centro histórico. De un estilo altamente marcado por el funcionalismo⁶⁹, compuesta por diversos elementos arquitectónicos y artísticos que son murales y esculturas; en sí es un proyecto moderno con altas influencias prehispánicas y de arquitectura moderna que convive con el presente. José Luis Barrios explica:

En términos técnico-materiales, son su consecuente implicación estética, Ciudad Universitaria materializa –al lado de otros proyectos de urbanismo y arte público– el debate y lo que a la larga significaría el devenir del Muralismo que suele llamarse “integración plástica” (un tipo de producción artística que integra la arquitectura, la pintura, la escultura, las superficies y las fachadas de los edificios).⁷⁰

Se debe decir que el proyecto de Ciudad Universitaria es concebido en un contexto post-revolucionario con miras modernas. El funcionalismo mexicano buscaba desde la arquitectura generar imaginarios y al mismo tiempo reafirmar la identidad nacional. De ese modo, la arquitectura pone en diálogo diferentes estilos artísticos y momentos históricos desde la historia nacional donde se debe remarcar que los edificios se rodeaban de obras de arte que hacen referencia a la misma. Según Margarita Chávez de Caso:

La ideología moderna se traduce a la arquitectura como funcionalismo. La búsqueda de una verdad transcultural, el surgimiento de la economía como ciencia, una tecnología avasalladora, la conciencia de una nueva justicia social y el consciente planteamiento de generar respuestas universales para los problemas humanos son componentes que, unidos a cierto desprecio por el afectado refinamiento del siglo XIX, dieron como resultado edificios sobrios, descarnados, cuyas pretensiones estéticas se basaban exclusivamente en la expresión de su función.⁷¹

La misma Ciudad Universitaria no se distanciaba de esas lógicas de generar orgullo desde su arquitectura, pero en este caso vemos que no es sólo a partir de la última, sino que era vehículo que funcionaba con su tradición histórica, con

⁶⁹Según Chávez y Barrios mencionan que: El funcionalismo, movimiento internacional, llegó a México en un momento de afirmación nacionalista, justo después de 1910; bajo los nuevos regímenes la nación se encontraba literalmente en construcción. Algunas propuestas teóricas del funcionalismo parecían particularmente adecuadas para satisfacer las demandas sociales impuestas por la Revolución.

⁷⁰ José Luis Barrios, “El derrumbe de la estatua Hacia una crítica del Arte Público (1952-2014)”, en *El Derrumbe de la Estatua*. (México: MUAC-UNAM, 2014), 11.

⁷¹ Margarita Chávez de Caso, “La Ciudad Universitaria en la arquitectura mexicana” *Revista de la Universidad*, agosto, (1994),13, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/9cc2ef33-3025-4f00-ab64-0b891200e362?filename=la-ciudad-universitaria-en-la-arquitectura-mexicana-contemporanea>

su ubicación espacial y siempre estar autorefiriéndose a la historia de México: “La Ciudad Universitaria debería ser una expresión de México en su tiempo, pero también de sus circunstancias: una interpretación de modernidad comprendida por México, en México.”⁷² Es por eso que dentro de ella el pasado prehispánico de México, la historia novohispana y al mismo tiempo la arquitectura moderna de la época influenciada por el funcionalismo convergen en un mismo espacio. Básicamente Ciudad Universitaria se piensa en un espacio académico en un entorno de áreas verdes.

La particularidad de estos jardines es que *brota de las rocas*.⁷³ Un jardín que nace de un ambiente rocoso y que se posiciona como uno de los más bellos del mundo.

A mediados de 2007 Ciudad Universitaria fue nombrada por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad, reconocimiento que pocas dependencias en México tienen. Su posición es considerada como patrimonio vivo porque dentro de ella se desarrollan actividades de educación y académicas. Esa condición oficial además de realzar la imagen de la institución obstaculiza otros procesos como el de construir en el área demarcada como patrimonio, preservación sin modificación.

La categoría alcanzada incluye el primer circuito universitario inaugurado en 1952 y sus más de cincuenta edificios dentro de una Zona Núcleo de 176.5 hectáreas, que significan el 25 por ciento de las 730 totales del *Campus* Universitario. Como límites de esta área se tiene: hacia el Poniente el Estadio Olímpico; al Sur los frontones y la zona deportiva; al Oriente la Facultad de Medicina, y al Norte los edificios de las facultades de Filosofía y Letras, Derecho, Economía y Odontología.⁷⁴

Con lo anterior explicado Ciudad Universitaria se presenta ante nosotros como una hazaña no sólo de los proyectos modernos sino también de su concepción en dichos terrenos que hasta los años cincuenta eran el límite de la Ciudad de

⁷² Carlos Garcíavelez Alfaro, “Un Proyecto Nacional de Arte: La Ciudad Universitaria de México” en *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, (EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014), 43.

⁷³ Término que adopto de un libro con ese título al contar la historia de Ciudad Universitaria

⁷⁴ “Ciudad Universitaria ya es Patrimonio de la Humanidad”, *Dirección General de Comunicación Social: DGSC UNAM*, 2007, recuperado 20 de febrero del 2020. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2007/2007_397.html

México.⁷⁵ Podemos decir que la Ciudad Universitaria junto con otros proyectos residenciales no tan alejados de la misma empiezan a abrir la posibilidad de habitar El Pedregal.

Para seguir con este análisis quiero ahora introducir tus ideas, querido Dan, sobre los jardines desde el análisis del teatro y del museo. Desde esta perspectiva del jardín quiero empezar a hilar la historia de Ciudad Universitaria y los pesos estéticos que carga y cómo desde este terreno que era barato surge esta ciudad dentro de la ciudad. "... CU pasó de ser [...]una pequeña ciudad cuya localización se eligió casi exclusivamente por la economía del costo de suelo..."⁷⁶ Un poco también partiendo del reciente reconocimiento a CU como el campus más hermoso de América Latina según la publicación británica Times Higher Education⁷⁷.

A continuación, quiero agregar varias citas que pueden situarte en esta lógica del jardín que hacen referencia directa a CU. Mónica Cedujo indica:

La Ciudad Universitaria de la UNAM, y particularmente su Campus Central, es un espacio dinámico que conjuga diversidad de actividades en sus espacios y jardines, los cuales les confiere vitalidad y vigencia únicas en el ámbito de los sitios Patrimonio de la Humanidad.⁷⁸

El carácter de Ciudad Universitaria no puede sólo limitarse a actividades de estudio, sino que es una nave donde todo tipo de actividades, desde las recreativas, deportivas, culturales y políticas suceden. Complemento la idea antes citada con un fragmento del texto de Juan B. Artigas:

... es sabido que el proyecto original de CU de 1954 se armó en torno a de un amplio jardín constituido por el campus central, rectangular, dispuesto de oriente a poniente en su dimensión más larga, a cuyos lados se ubican las escuelas y facultades, además de los edificios fundamentales de uso general, los cuales conforman la cabecera del sitio arquitectónico;⁷⁹

⁷⁵ Cabeza, López de Juambelz, "Ciudad Universitaria, un paisaje", 298.

⁷⁶ Salvador Lizárraga Sánchez, Cristina López Uribe, introducción a *Habitar CU 60 Años*, (México: UNAM, 2014), 23.

⁷⁷ "CU es la sede universitaria más hermosa de AL según ranking británico". *Expansión*, 12 de junio 2018 <https://expansion.mx/tendencias/2018/06/12/cu-es-la-sede-universitaria-mas-hermosa-de-al-segun-ranking-britanico>

⁷⁸ Mónica Cedujo, "Declaratoria de CU como Patrimonio y su conservación", en *Habitar CU 60 Años*, Coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, (México: UNAM, 2014), 279.

⁷⁹ Juan B. Artigas, "Los espacios abiertos de CU, 1954, 2014", en *Habitar CU 60 Años*, Coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, (México: UNAM, 2014), 309.

Quiero hacer énfasis en la plancha principal del conjunto educativo llamado *Las Islas* el cual es una explanada de áreas verdes que se encuentra en el centro de las escuelas y facultades, ya que en palabras de Mónica Cedujo Collera, “es una de las áreas con mayor vitalidad del recinto universitario [...] En él podemos encontrar la más pura expresión de la vida universitaria a través de la convivencia y el esparcimiento de estudiantes”⁸⁰. Tomando esto en cuenta y contextualizar que Las Islas es una de las áreas donde el mayor tránsito sucede y al mismo tiempo lo recreativo sucede, empiezo la reflexión del jardín con esta primera cita de tu texto:

El jardín del Renacimiento simboliza lo edénico, anterior a la caída del Hombre cristiano, y un tiempo arcádico (romano) que estaba asociado con un paraíso terrestre, un pasado mítico o un futuro utópico de placer eterno y armonía natural. A través de estas asociaciones arcádicas con el Paraíso. El jardín encarnaba todos los placeres y era un contraste con la existencia mundana del hombre.⁸¹

El nombrar Ciudad Universitaria como *patrimonio* le dota de valores que ensalzan la actividad humana y la huella física que ha demarcado en el espacio. Aquí se puede hacer una analogía al decir que ciertamente es un paraíso terrestre al cual muchos aspiran entrar, pero del que pocos gozan, ya que, al parecer sólo algunos medidos desde sus conocimientos se mostraron dignos ante él. La UNAM misma es un objeto de deseo, un paraíso terrenal académico donde se piensa que emana el conocimiento y donde salen los seres que ilustren a los mundanos que habitan fuera de él. Ciudad Universitaria es ese espacio donde lo místico sucede, es ese jardín que encarna esa promesa del conocimiento.

La idea del pasado mítico se percibe la inevitabilidad de acentuar las planchas, los taludes y las escalinatas que la arquitectura prehispánica proponía.⁸² Este pasado mítico que el jardín renacentista indica se materializa con nuestra historia precolombina que siempre se remarca con lo divino, con el ritual y al mismo tiempo con la tradición. Considero que crear estos acentos permite regresar al concepto vasconcelista de *la raza mística*. Al mismo tiempo estas escalinatas y plataformas se adecuan a las condiciones del territorio intentando emular a

⁸⁰ Cedujo, “Declaratoria de CU”, 280.

⁸¹ Dan Graham, “Jardín como teatro como museo” en *Rock Mi Religión*, Edit. Brian Wallis (México: Alias, 2008), 369.

⁸² Ibid.

lugares simbólicos de México como Teotihuacán, el Zócalo y las catedrales⁸³, todas las anteriores con amplias planchas.

Mientras del lado del futuro utópico, como se indicó antes, CU se concibe en este contexto en que el país necesitaba ver hacia adelante después de los conflictos internos que se desarrollaron décadas antes de la creación de CU. Este futuro se materializa en la misma arquitectura funcionalista:

La búsqueda de una verdad transcultural, el surgimiento de la economía como ciencia, una tecnología avasalladora, la conciencia de una nueva justicia social y el consciente planteamiento de generar respuestas universales para los problemas humanos son componentes que, unidos a cierto desprecio por el afectado refinamiento del siglo XIX, dieron como resultado edificios sobrios, descarnados, cuyas pretensiones estéticas se basaban exclusivamente en la expresión de su función.⁸⁴

En consecuencia, toda esta roca volcánica, las explanadas y las áreas verdes se vieron rodeadas con las fachadas de cristal, los edificios sostenidos con pilares y estructuras de acero. Algo que me parece interesante es lo que Salvador Lizárraga y Cristina López Uribe indican al indicar el énfasis la energía atómica⁸⁵ que se expresa en el proyecto de Ciudad Universitaria. La apuesta era la energía nuclear como motor del impulso y configuración de la Universidad, una idea de vanguardia con proyecciones al futuro, como si funcionara a modo de promesa.

Esta mezcolanza es justo indicar esta línea narrativa de nuestro país y cito “con un origen místico y turbulento, un desarrollo conflictivo y un final esperanzador, que cerraba así un discurso histórico sin fisuras ni contradicciones aparentes”.⁸⁶ Así pues, podemos pensar a CU como ese jardín que intenta sintetizar nuestro pasado prehispánico y colonial a modo de cimientos de pilar que puede ser leído como orgullo nacionalista, sobre el presente que avanza y donde lo estudiantes se están formando y así mismo representar la utopía que el futuro promete y del que estarán a cargo el alumnado de Ciudad Universitaria, la promesa del *paraíso*. Dan, tú mencionas:

⁸³ Garcíavelez Alfaro, “Un Proyecto Nacional”, 43.

⁸⁴ Chávez de Caso, “La Ciudad Universitaria”, 13.

⁸⁵ Lizárraga Sánchez, Cristina López Uribe, “Introducción”, 20.

⁸⁶ *Ibid*, 25.

Los jardines del Renacimiento contenían con frecuencia varias zonas alegóricas del recuerdo. La memoria artificial era, entonces, un intento por resucitar lo que originalmente era parte de la retórica griega, y más tarde de la romana. Para que fuera posible memorizar largas secuencias de discurso en una cultura sin libros, una cadena metafórica de ideas se asociaba simbólicamente con un específico lugar arquitectónico. Una parte podía ser asociada con la terraza, la siguiente con el atrio; otras se relacionaban con diversas estatuas. Cada espacio simbólico, vinculado con otros signos y símbolos arquitectónicos en el jardín, estaba diseñado para despertar ciertas respuestas de la memoria en el visitante. Intervalos bien definidos separaban cada espacio de la memoria. En los jardines prevalecían los sitios muy llamativos en materia de imágenes: grutas, estatuas e inscripciones. Cada imagen simulaba una idea o tema específico. El jardín, como un todo, podía ser visto como un teatro en que el visitante pasaba de un escenario a otro, de una escena a otra y, al hacerlo, reactivaba ciertos recuerdos e imágenes alegóricas dentro del entorno.⁸⁷

Estos espacios destinados a la estimulación de la memoria, a nuestros recuerdos se visibilizan bordados ante estos momentos que Ciudad Universitaria remarca. Tan sólo en su campus central encontramos la influencia prehispánica en un diálogo constante con lo moderno y sin duda con la vida contemporánea antes sus múltiples coyunturas. Las áreas verdes juegan un papel fundamental dentro de la construcción de esta narrativa del recuerdo. El que se ubique en una zona pedregosa en consecuencia de la erupción de un volcán realza de esa misma forma la divinidad, podemos pensar en que el pedregal es un escenario del teatro y toda la arquitectura son la escenografía donde los actos de la vida contemporánea suceden. Chávez de Caso inserta la noción de *lo nuestro* que me parece uno de los ángulos en que CU se concibió y aún se presenta ante nosotros, ella remarca:

Para ubicar la arquitectura mexicana dentro de un contexto universal, para entender nuestras aspiraciones y nuestras circunstancias, hay que explicar ciertas características fundamentales de la cultura mexicana, de aquello que entendemos por “lo nuestro”. Aun cuando lo que se diga resulte obvio, tenemos que referirnos a lo prehispánico, lo colonial y lo vernáculo para, en la etapa actual, entender mejor lo contemporáneo⁸⁸

⁸⁷ Graham, “Jardín como teatro”, 370.

⁸⁸ Chávez de Caso, “La Ciudad Universitaria”, 13.



Ilustración 21 Vista de "Las Islas" en Ciudad Universitaria. Imagen recuperada en:
<https://www.mexicodestinos.com/blog/2015/03/goja-un-paseo-por-ciudad-universitaria/>

La carga de referencias a pasados mexicanos blindada este elemento que el jardín renacentista expresa, la creación de alegorías del recuerdo que propicien memorias, no solamente nacionales sino universales en materias del conocimiento materializan en *Representación Histórica de la Cultura* mural de Juan O’Gormann que rodea la

misma biblioteca central de la universidad. Todo esto como una proyección que prevalece en el presente e imagina nuevos futuros.

Cuando mencionas esta condición de la imagen que nos remite a una experiencia o momento se encuentran ejemplos claros de los murales que se sitúan en *Las Islas* como *Las Fechas de la Historia de México*, *El Pueblo a la Universidad*, *La Universidad al Pueblo*, *Nuevo Símbolo Universitario*, *La Universidad*, *la Familia y el Deporte en México* y *La Representación Histórica de la Cultura*, el hablar de muralismo en México expone un momento muy importante en la historia del arte nacional debido a que este movimiento fue el que cimentó imaginarios y se adoptó a los proyectos post-revolucionarios de México. Las imágenes que contienen estos murales están cargadas de pasados referenciales muy fuertes y al mismo tiempo otros retoman estos elementos para apuntar a estos futuros de progreso y de la misma universidad, muchos de ellos de nuevo rescatando la energía atómica.

Luego tú señalas: “El espectador podría usar el artilugio para estudiar la estructura del universo desde el micro hasta el macrocosmos, del mismo modo en que podríamos aprender en un moderno museo de ciencias que explicara la

física subatómica del sistema solar.⁸⁹ “El situarnos ahora en esa avalancha de relatos, de herencias visuales y físicas es una experiencia abrumante, pensar que es tu escuela y que tu escuela sea avalada por un órgano internacional como una herencia de la humanidad parece que



Ilustración 22 Vista del mural <<La universidad, la familia y el deporte en México>>. Mural de Diego Rivera en el estadio Olímpico Universitario. Imagen recuperada de : [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Estadio_Ol%C3%ADmpico_Universitario_Mexico_\(RunningToddler\)](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Estadio_Ol%C3%ADmpico_Universitario_Mexico_(RunningToddler))

cristalizó el tiempo y el espacio. En ese sentido se vislumbra ante nosotros un cosmos divino, donde los elementos yuxtapuestos crean una narrativa ideológica fuertísima y al mismo tiempo una experiencia envolvente de la pertenencia y de la misma manera como si los mismos elementos nos dieran razón para nombrarlos *patrimonio*. Caminar o transitar por el pasto, por el edificio que une Derecho de Filosofía y Letras o al menos observar el amanecer o el ocaso y que en el horizonte esté el mural de Diego Rivera del Estadio Olímpico Universitario son experiencias abrumantes *que te hacen sentir, al menos para mí, parte de algo muy grande*. Toda esta teoría solar y cósmica que mencionas, reitero, se encuentra en el mural de O’Gormann porque el mismo mural además de ser depositario de nuestra herencia histórica también hace una crítica cultural al poner la teoría de Copérnico y Ptolomeo en ella.

Al mismo tiempo este museo de ciencias se puede pensar ante esta energía atómica y nuclear que se manifiesta en la forma de algunos edificios, de

⁸⁹ Graham, “Jardín como teatro”, 370.



Ilustración 23 Vista de la Biblioteca Central. Imagen recuperada de: Archivo EL UNIVERSAL
<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/biblioteca-central-de-la-unam-recibe-premio-en-su-aniversario>

momentos en los murales como el de Chávez Morado y O'Gormann e incluso en las bases del proyecto que CU representa, el progreso.

Este esquema estaba engastado en la arquitectura. El principal propósito de la estructura era similar a un ejercicio jesuita: rehacer la memoria. La memoria recibía la coherencia y el significado micro/macrocósmico que se le negaba en la vida en común.⁹⁰

Ubicándonos en México nuevamente, la arquitectura post revolucionaria intentaba hacer alusión a todos los procesos que como nación experimentamos para llegar a este punto donde la educación pública, gratuita y autónoma se posicionan en la ciudad. Vuelvo al concepto de “lo nuestro” propuesto por Chávez de Caso, al referirse a que en CU se vacían todos aquellos ideales y deseos de nuestra cultura y en dónde estamos en la era actual. “Aun cuando lo que se diga resulte obvio, tenemos que referirnos a lo prehispánico, lo colonial y lo vernáculo para, en la etapa actual, entender mejor lo contemporáneo.”⁹¹ Por lo que representa el funcionalismo y su intención de afirmación nacionalista por medio de la arquitectura, el proyecto de Ciudad Universitaria es ese jardín de

⁹⁰ Graham, “Jardín como teatro”, 371.

⁹¹ Chávez de Caso, “La Ciudad Universitaria”, 13.

memorias occidentales, prehispánicas, novohispanas, revolucionarias y modernas entablando un diálogo en todo momento. Es un pasado en el presente en que nos trae la arquitectura y la distribución de elementos que en Ciudad Universitaria habitan.

Ahora quiero agregar esta pequeña línea en la que señalas. “Los monumentos estaban ordenados para estimular los pensamientos en torno al pasado clásico y medieval, y para inspirar orgullo nacional desde un punto de vista liberal.”⁹² Siendo mi tema que trata sobre monumentos y en este caso, objetos monumentales en un jardín como Ciudad Universitaria, me parece fundamental esto, ya que como dices, estas representaciones deben encontrar un lugar sin fricciones entre el pasado, el presente y el futuro.

De igual forma al hablar de CU debemos tomar en cuenta lo monumental y la monumentalidad que la caracterizan. Debido a todos estos momentos donde la influencia de la arquitectura



Ilustración 24 Vista de la Fuente de Tláloc a la entrada y salida de la Facultad de Filosofía y Letras. Imagen recuperada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_Central_\(UNAM\)#/media/Archivo:Biblioteca_Central_de_la_UNAM_-_5.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_Central_(UNAM)#/media/Archivo:Biblioteca_Central_de_la_UNAM_-_5.jpg)

prehispánica apoyada en roca volcánica y otros materiales crean terrazas, escaleras o incluso los espacios abiertos y áreas verdes, tal como lo indica Louis Noelle, se debe recoger sobre lo monumental como un factor intrínseco del conjunto universitario⁹³. Lo monumental desde esta óptica se refiere a las escalas y paisajes que las áreas verdes y la arquitectura proponen.

⁹² Graham, “Jardín como teatro”, 374.

⁹³ Louise Noelle, “La Ciudad Universitaria de México Una Acción Visionera”, en *Habitar CU 60 Años*, Coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, (México: UNAM, 2014), 31.

Indudablemente el campus central de la UNAM hace un énfasis nacional sobre su historia, pero al mismo tiempo produce su mismo discurso de pertenencia nacional desde dentro. De cierta forma CU también quiere reforzar su propio sentido nacionalista al



Ilustración 25 Vista del edificio de Rectoría de la UNAM junto con el mural de David Alfaro Siqueiros << Las Fechas En La Historia de México>>. Imagen recuperada de: <https://www.ensenadaonline.net/2019/10/01/defienden-examen-de-ingreso-a-la-unam-candidatos-a-rectoria>

formar parte de este paraíso terrenal que es ser parte de la UNAM y sobre todo de su sede más importante. José Luis Barrios explica:

...el arte público en México es prácticamente impensable sin la política cultural patrimonialista implementada por el Estado. [...] Si algo define el sentido nacionalista del arte público, sobre todo respecto a monumentos, estatuas y murales, es el manejo de la escala monumental de las representaciones.⁹⁴

Mientras que Christian Mendoza refuerza y agrega: "Para bien o para mal, el arte público es una herencia de ese prisma que pudo ver en el arte una fábrica de imaginarios: el Estado construía su propia faz a través de piezas públicas."⁹⁵ En CU la convergencia de estos elementos que fueron pensados en un primer momento para una utilidad del orgullo nacional es ahora utilizada para crear lo que conocemos por el orgullo universitario. Todas las fotos, los murales, edificios y esculturas son imágenes que se quedan grabadas en los imaginarios de la comunidad por siempre estar haciendo alusión ya sea en clases, en imágenes institucionales etc. Incluso esta misma tesis genera este paisaje de imágenes que viven en nuestra memoria.

⁹⁴ José Luis Barrios, "El derrumbe de la estatua Hacia una crítica del Arte Público (1952-2014)", en *El Derrumbe de la Estatua*, (México: MUAC-UNAM, 2014), 8.

⁹⁵ Cristian Mendoza, "Lo que Esconde el Monumento", *Arquine*, (2017), 10 de mayo 2017. <https://www.arquine.com/lo-que-esconde-el-monumento/>

El arte público funge la función que Barrios explica, sin todo este proyecto patrimonial dirigido por el mismo Estado, no tendríamos esta discusión en torno al valor de los objetos y su lectura como *nuestro patrimonio*.

Desde mi punto de vista, el nombramiento de Ciudad Universitaria como Patrimonio de la Universidad reforzó la idea de una identidad y sobre todo de un *orgullo* de pertenecer a la universidad ya que el Estado y su nacionalismo ya no representa un símbolo de unión fuerte comparado con el de hace algunas décadas. El uso de las imágenes encuentra un desplazamiento a un fin más local de identidad y pertenencia algo similar que pasa con el hashtag. Ahora todas las decisiones y objetos que la universidad coloca tienen este peso patrimonialista fuerte cuando en la práctica sólo se refiere a las áreas antes mencionadas y a las expresiones artísticas que habitan en ellas.

Ante esto veo que Ciudad Universitaria es un jardín que además de ofrecer un espacio de estudios que ya no están alejadas de la urbe como en un momento se pensó debido a la expansión de la mancha urbana, permite un espacio lúdico de reflexión. Este espacio creo se explica desde el jardín como un teatro en el escenario que se cimienta en la roca volcánica del Pedregal y un museo al integrar en su arquitectura obras de arte que puntualizan utopías y valores de lo que debería y debe ser la cultura mexicana. Ciudad Universitaria es así un dispositivo que permite reflexiones y experiencias estéticas desde cómo utiliza y utilizamos el espacio; y al mismo tiempo cómo desde sus narrativas físicas facilita este proceso de apropiación que se transforma a una noción de orgullo e identidad reforzada desde el misticismo que el jardín edénico plantea.

Este inicio turbulento y que significó un reto de edificación, encontró en el malpaís del Pedregal una roca no sólo como cimiento físico sino también discursivo donde todas las narrativas y relatos se cruzan para crear este jardín que ofrece un escenario ideológico. No dejo de pensar que esta gama de imágenes del jardín se puede leer y ver distinto si contraponemos otras imágenes en esos pasajes utópicos como las de la violencia explícita. Me es importante señalar, querido Dan, que este escenario ha sido un escenario de diferentes violencias, pero debido a esto, este jardín ha encontrado un nicho como escenario político y de movilización de constante resistencia e insistencia, una

insistencia de justicia y de cuidados. Es así como CU ha sido un teatro, un jardín como teatro y como museo de memoria.

Con esta somera descripción de Ciudad Universitaria y sus desplazamientos y lecturas de los jardines quiero saber tú qué piensas ante esta mezcla de relatos a los cuales estoy expuesto casi a diario al estar haciendo mi investigación. Si encontramos en el jardín este espacio que nos despierta memoria y al mismo tiempo que coexiste con una arquitectura específica, me pongo a pensar que mi escuela tiene diversas caras y cargas de significado que no estamos ubicando, “El jardín, como un todo, podía ser visto como un teatro en que el visitante pasaba de un escenario a otro, de una escena a otra y, al hacerlo, reactivaba ciertos recuerdos e imágenes alegóricas dentro del entorno.”⁹⁶

Agradezco tus textos, no quería caer en el lugar explicativo y aburrido, creo que tus textos me ayudan a pensar diferente el campus central. Mi juventud tal vez impide un análisis somero de todos los elementos de un proyecto de tal relevancia como es la Ciudad Universitaria de la UNAM. Gracias por escribir esto ya que me ayuda. Te mando un saludo y pronto recibirás noticias mías, querido amigo.

Abrazo, Diego.

2.4.2 Segundo ángulo: Ciudad Universitaria, escenario de violencia

¿Qué más sucede en Ciudad Universitaria? Ahora que pude explicar a rasgos muy superficiales las implicaciones simbólicas de lo que representa Ciudad Universitaria y sobre todo lo que un espacio universitario representa en la sociedad, encuentro que en todas esas idealizaciones y utopías que la universidad plantea y genera de la manera más exitosa, se llega a fracturar esa imagen cuando en este jardín que evoca memorias y narrativas místicas se llena de sangre, sangre de sus propios miembros.

Para permanecer en el territorio de lo artístico no quiero dar o poner una cifra de las personas violentadas e incluso muertas dentro de CU y sus demás

⁹⁶ Graham, “Jardín como teatro”, 371.

instalaciones, no es mi lugar y no creo tener herramientas suficientes para desarrollarlo, pero sí me gustaría introducir algunas ideas de las implicaciones sobre una violencia en el espacio universitario, al final estamos hablando de una violencia en Ciudad Universitaria.

Primero debemos situarnos en el contexto de México, donde se vive una estructura patriarcal y por ende existe una mayor violencia de género. También otras formas de violencia existen y se manifiestan todos los días, como el narcotráfico, las desapariciones y formas más “sutiles” como la discriminación y racismo. Pero la universidad, ¿cómo se inscribe a estas dinámicas? Rosalía Carrillo junto con Rafael Montesino, profesores e investigadores de la UAM Azcapotzalco hicieron una investigación con alumnos universitarios sobre qué clase de violencia se ejerce en su espacio de estudio; los dos investigadores coinciden en que las universidades son un espacio de reproducción de relaciones humanas y sus implicaciones, para ello explican:

...la universidad se ha convertido en la mejor expresión de una modernidad marcada por un proyecto civilizatorio cifrado en los principales calores del humanismo y la racionalidad científica. [...] Es decir, que en términos del imaginario colectivo las universidades públicas representan el mejor emblema de la naturaleza humana: ciencia, progreso, ética y solidaridad; ideas que se colocan en extremo opuesto a cualquier forma de ejercicio de la violencia. [...] Las Instituciones de Educación Superior son un espacio social donde finalmente se reproducen las relaciones humanas [...]⁹⁷

Un estudio por parte de académicos e investigadores de la Universidad Autónoma de Chapingo explica que existe un triángulo de la violencia donde cada arista de la figura es una forma de violencia, la cultural, la personal y la estructural.⁹⁸ La idea antes escrita puede explicarse como violencia cultural, que dicha investigación desarrolla como “se manifiesta mediante las facetas culturales que apoyan o justifican las realidades y prácticas de violencia.”⁹⁹

⁹⁷ Rafael Montesinos, Rosalía Carrillo, “El crisol de la violencia en las universidades públicas.”, *El Cotidiano* [en línea] publicado en 2011 (Sin mes), <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32520935006>> ISSN 0186-1840

⁹⁸ Francisco José Zamudio et.al., “Violencia de género sobre estudiantes universitarios (as)”, *Convergencia*, septiembre – diciembre 2017, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352017000300133

⁹⁹ *Ibíd.*

Ahora bien, si la UNAM en su momento representó este proyecto de identidad nacional a través del conocimiento, es de pensarse que el pensamiento crítico frente a la injusticia y hacia un progreso social debería imperar en la enseñanza y aprendizaje en cada una de las disciplinas que la UNAM propone. Una violencia en el espacio universitario se traduce en el desbordamiento de un aprendizaje cimentado desde un sistema patriarcal, donde hombres, como yo, tienen el poder de ejercer violencia sobre otros. El estudio de la Universidad de Chapingo comenta: “el término violencia de género se distingue de la violencia común porque se dirige a individuos o grupos de individuos en función de su género”¹⁰⁰. Nos encontramos también ante un escenario de violencia estructural que “se produce a través de mediaciones verbales, psicológicas y físicas. Ejemplos de esta violencia son la pobreza y la represión política.”¹⁰¹

Formas de violencia hay muchas, pero me es importante contextualizar estas expresiones en CU con dos ejemplos recientes. En el caso de Lesvy Berlín y cuando se empezaron a hacer las investigaciones en torno a su feminicidio en que un primer momento fue declarado suicidio. A continuación, contextualizaré el caso de Lesvy Berlín, mujer asesinada en Ciudad Universitaria que incendió la indignación de grupos dentro de la universidad y cuyo feminicidio fue el origen de las intervenciones al #HechoenCU, materia de investigación del siguiente texto. Su caso fue de alta importancia ya que mientras más avanzaba y se publicaba en torno a él el descontento de compañeras aumentó hasta el momento de su revictimización, ya que como mencioné, el feminicidio en primera instancia fue declarado suicidio:

A través de Twitter, la dependencia publicó que horas antes de morir Lesvy había consumido alcohol y drogas, además de que no estudiaba. Esta situación derivó en sanciones al interior de la procuraduría. La titular de Comunicación Social, Elena Cárdenas, dejó el cargo luego de los señalamientos en internet por el manejo del caso. Las publicaciones fueron eliminadas tras admitir que fueron “inapropiadas”. El 6 de julio la procuraduría capitalina determinó, con base en peritajes, que Lesvy se suicidó colgándose de la caseta telefónica y el hecho lo observó su pareja sentimental, quien no hizo nada.¹⁰²

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² “Lesvy o la revictimización en la CDMX”, *El Universal*, 16 de octubre de 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/lesvy-o-la-revictimizacion-en-la-cdmx>

Este tipo de argumentos intentan culpabilizar a la víctima de su destino haciendo ruido al acto de su asesinato. Del mismo modo se justifican los victimarios para su proceder; argumentos por cómo iba vestida, porque iba sola, y en este caso porque estaba a solas en Ciudad Universitaria con su pareja por la madrugada. Lo anterior son argumentos que perduran y redimen al victimario por ser parte de provocaciones de la víctima, esto es un ejemplo de violencia estructural y personal que tiene su génesis en el patriarcado ya que la víctima fue una mujer.

Otro ejemplo de violencia estructural, contextualizado en Ciudad Universitaria, quiero poner en la mesa el altercado el pasado 7 de noviembre de 2019, donde estudiantes de la Facultad de Ingeniería se enfrentaron a un contingente feminista que transitaba por la facultad hacia la rectoría de la universidad tachando este acto colectivo de sobre exagerado y violento.

Estudiantes de Ingeniería enfrentaron a manifestantes feministas que sólo trataban de cruzar por su Facultad durante la marcha contra el acoso, en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Videos que circulan en redes sociales muestran cómo los estudiantes de Ingeniería insultaron a las que protestaban y se dirigían a Las Islas, en el corazón del campus universitario.¹⁰³

En videos se muestra el altercado entre dos grupos, básicamente entre hombres y mujeres donde piedras y otros objetos fueron arrojados a las manifestantes que transitaban por la Ciudad Universitaria.

Los ánimos se calentaron cuando varios sujetos intentaron impedir que las manifestantes rompieran los vidrios de un edificio. En ese momento una joven activó un extintor y se desató la confusión. Durante la trifulca, varios sujetos lanzaron vidrios y piedras a las feministas, que resultaron con heridas en varias partes del cuerpo.¹⁰⁴

Ese mismo día la Facultad de Ingeniería lanza un comunicado que se interpretó como justificación de la forma de proceder de los estudiantes, puesto que estas manifestantes habían atentado con las instalaciones del centro de estudio: “La

¹⁰³“En la UNAM, feministas y estudiantes de ingeniería se enfrentan durante marcha contra el acoso”, *Proceso*, recuperado el 9 de noviembre de 2019, <https://www.proceso.com.mx/606143/en-la-unam-feministas-y-estudiantes-de-ingenieria-se-enfrentan-durante-marcha-contra-el-acoso>

¹⁰⁴ Ibid.

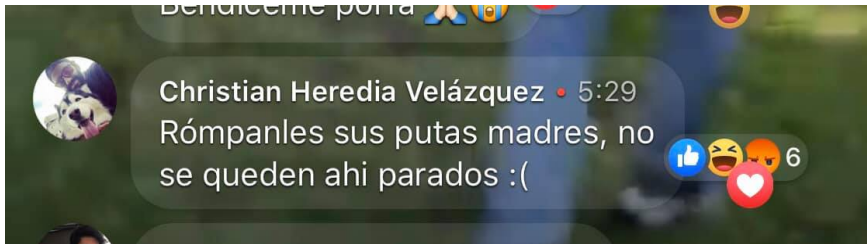


Ilustración 26 Comentario durante la transmisión en vivo durante el choque entre contingente feminista y estudiantes de la Facultad de Ingeniería. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2400444073397386&set=pcb.2848685491822484&type=3&theater>

Facultad de Ingeniería compartió un comunicado esta noche en el que denuncia que las manifestantes

provocaron daños a sus instalaciones.”¹⁰⁵ Mediáticamente y oficialmente se tomó a estos estudiantes como “héroes” por “defender el patrimonio”, que como vimos antes, es una mera construcción de un orgullo a través de los discursos que la universidad reitera constantemente. Este comunicado de la Facultad de Ingeniería pone en manifiesto la violencia estructural, donde se reprime a un grupo interno de la universidad, un grupo de integrantes del tejido que somos como comunidad universitaria con argumentos que buscan un motivo válido para la forma de actuar de otra parte de la universidad.

Pero algo interesante que se vivió en redes y tuve la oportunidad de atestiguar fueron una serie de capturas de pantalla de una transmisión en vivo del acontecimiento y los comentarios arrojados a ésta. Este es un material que un alumno recuperó en el momento en que esta transmisión sucede. La mayoría de los comentarios que provienen de usuarios *varones* refuerzan y alientan la violencia en contra de los manifestantes.¹⁰⁶

De las notas que narran los acontecimientos del 7 de noviembre encontré este comentario que me pareció acertado y que a su vez ilustra en qué situación estamos como universidad poniendo en evidencia desde una voz externa e incluso anónima las violencias estructurales y culturales que habitan en nuestros espacios.

¹⁰⁵ Sin Embargo, “Estudiantes de Ingeniería”, <https://www.sinembargo.mx/07-11-2019/3675186>

¹⁰⁶ Es una serie de capturas de comentarios durante la transmisión en vivo de los altercados entre ambos grupos. Espero que esa evidencia continúe después de la publicación de este escrito, 7 de noviembre de 2019. Link: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2400444073397386&set=pcb.2848685491822484&type=3&theater>

Nandito De La Vega dice: 11/09/2019 a las 11:13am

Estuvo divertido el desmadre y todo lo que se armo, pero ya siendo serios, El Anexo de Ingenieria (no en el principal) si es un ambiente que puede ser muy hostil hacia las mujeres. Ejemplos: Cuando estudie ahi llegue a ver hasta como 60 weyes como buitres chiflandole a una mujer super x nada mas por llevar tacones o falda. Profesores que les dicen a los estudiantes que la Ingenieria no es para mujeres "Ocariz" Weyes que se sientan atras de las mujeres para tomarles fotos de sus nalgas o cosas por el estilo..¹⁰⁷

EnCU nos encontramos con demasiados estímulos y acontecimientos que están en constante protagonismo y antagonismo. Cuando hablamos de la romántica historia de la concepción y preservación de Ciudad Universitaria y se yuxtapone con estos tipos de violencia en el Edén que es CU las formas de imaginar a la Ciudad Universitaria como esta promesa moderna parecen desvanecerse. Reitero la idea de que pensar en una violencia en la universidad es el antónimo de lo que la universidad representa en la era contemporánea. En el estudio de Rosalía Carrillo y Rafael Montesinos encontré una cita que Sarah Abramovay que además de ser totalmente acertada me parece contundente y vigente en nuestro contexto a pesar que ya hace varios años fue concebida esta idea:

La escuela todavía es vista como una de las pocas vías concretas de cambio y de movilidad social disponibles para una gran parte de la población. La idea de que la escuela es un sitio que debe ofrecer protección, y de que también es un lugar que tiene que ser preservado por la sociedad, ya no corresponde a la realidad de la mayoría de los establecimientos escolares. Por tal razón, las escuelas muchas veces se ven transformadas en lugares peligrosos, en los que ocurren robos, homicidios, abusos sexuales, amenazas y daños a bienes materiales, así como formas aún más brutales de violencia.¹⁰⁸

Las expresiones de violencia, como indica Abramovay, tiene un espectro diverso, pero la idea de violencia en el espacio universitario en la actualidad parece inadmisibles para ciertas personas y grupos. Esta idea que propone Abramovay me parece fundamental para entender el conflicto social y visual en que nos encontramos como estudiantes. Una cartografía propuesta por estudiantes de la licenciatura en Geografía hizo un mapeo donde se exponían los sitios donde

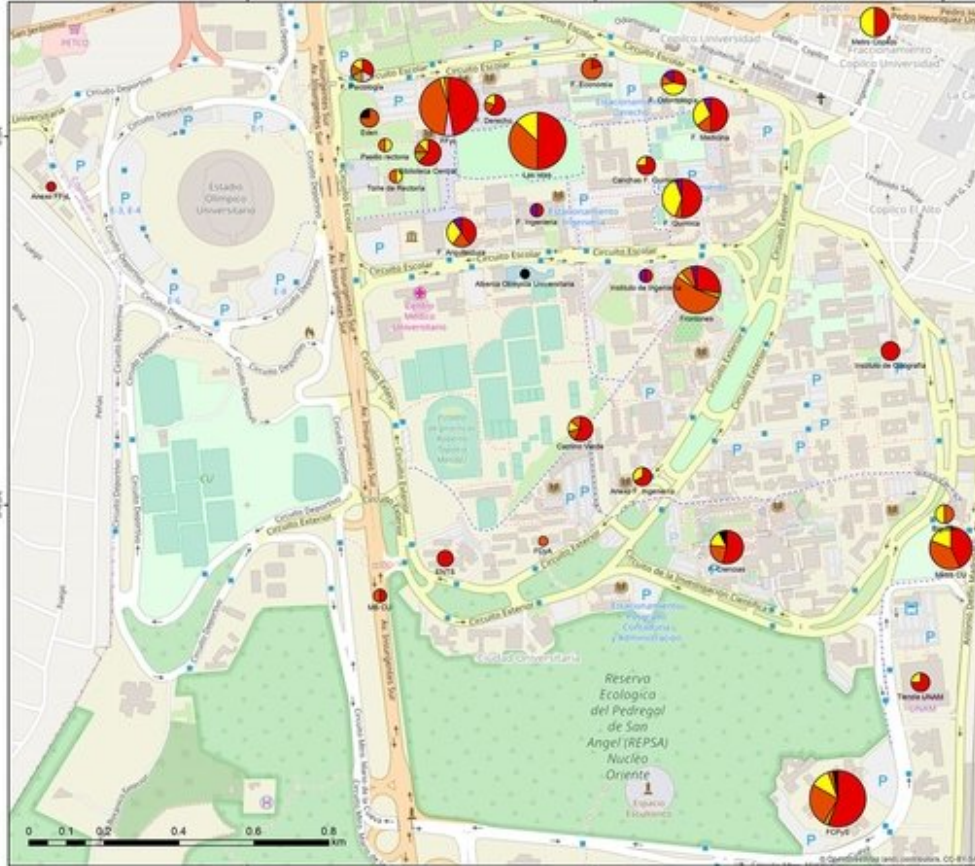
¹⁰⁷ Comentario a nota "Estudiantes de Ingeniería de la UNAM enfrentan a manifestantes feministas; la Facultad sale a defenderlos", *Sin Embargo*, publicado y recuperado el 9 de noviembre de 2019. <https://www.sinembargo.mx/07-11-2019/3675186>

¹⁰⁸ Miriam Abramovay, *Cotidiano das escolas: violências*, UNESCO/Observatorio de violências nas Escolas/Ministerios da Educação/Governo Federal do Brasil, (Brasil:2006). Citado en Rafael Montesinos, Rosalía Carrillo, "El crisol de la violencia en las universidades públicas.", *El Cotidiano* [en línea] 2011, (Sin mes), acceso 7 de agosto de 2019. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32520935006>> ISSN 0186-1840

ocurren abusos sexuales, asaltos y otro tipo de atentados en diversas áreas de Ciudad Universitaria.¹⁰⁹ Curiosamente estas manifestaciones de violencia tienen un epicentro en el campus central, en el jardín que expliqué antes y donde se ubicaba el #HechoEnCU.

¹⁰⁹ “Estudiantes de la UNAM mapean violencia en CU, acoso el que más se comete”, *El Sol de México*, 12 de septiembre de 2018, <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/estudiantes-de-la-unam-mapean-violencia-en-cu-acoso-el-que-mas-se-comete-1990131.html>

Violencia en espacios de CU



Tipo de violencia

Frecuencia



Ciudad Universitaria;
Ciudad de México

1:7,000



Fuente: Comunidad Universitaria
Nota: Los datos se obtuvieron en un lapso del 4 al 6 de septiembre.

Para llenar el formulario para dar tu testimonio puedes acceder a la siguiente liga o con el Código QR

<https://goo.gl/kfzwGA>

Elaborado por:
Compañerxs del
Colegio de Geografía



Ilustración 27 Mapa realizado por estudiantes de la Lic. en Geografía de la UNAM donde visibilizan zonas de violencia en el territorio de Ciudad Universitaria. Publicado el 11 de septiembre de 2018, Recuperado en <https://news.culturacolectiva.com/mexico/mapa-de-la-violencia-en-ciudad-universitaria-unam/> Re

Este tipo de materiales expresan la urgencia y preocupación de los estudiantes ante la incesante violencia en contra de todos los miembros y en especial de las mujeres a la vez de la preocupación de crear imágenes para comunicar la preocupación, el *peligro*. Pero, Abromay señala que incluso hay violencia hacia daños materiales. Nos encontramos ante dos panoramas innegables de violencia en la universidad, pero pareciera que ambos están en una constante lucha de protagonismos, mientras que para unos es importante garantizar la seguridad y el reclamo de justicia de las víctimas en CU para otros pareciera que esa urgencia se hace a un lado cuando se producen disturbios en el espacio de Ciudad Universitaria. Creo que todos coinciden en el repudio de la violencia, pero parece que las dimensiones de ésta están en lugares de entendimiento muy distantes. Carrillo y Montesinos apuntan:

La violencia subyace a la especie humana y estará presente en todas las relaciones sociales. [...] la sociedad occidental identifica al espacio educativo como una de las instituciones con mayor capacidad para contener el peso de la conflictividad que suponen las relaciones humanas¹¹⁰

Bajo esta premisa parece ser que nos encontramos frente a un fenómeno de suma complejidad debido a que todas nuestras formas de proceder y nuestras manifestaciones de violencia a cualquier nivel derivan de una educación y una formación cultural previa de cada individuo de la comunidad universitaria. Ante esta situación todos podemos ser víctimas y victimarios. Lo que podamos entender o manifestar como violencia se desprende desde subjetividades y experiencias de cada individuo y atravesadas por su género, raza y posición socioeconómica. Ante el universo de ideas que es una universidad y la arraigada cultura patriarcal en la que nos situamos, la Ciudad Universitaria en sí es un espacio de constante violencia, aunque se refute la idea por la voz oficial.

Al haber expuesto los escenarios específicos y los contextos en los que se desarrollaron estas intervenciones e imágenes, ahora nos abrimos hacia la lectura de este fenómeno que ciertamente no tiene una sola cara y que lo compone un entramado de situaciones específicas.

¹¹⁰ Carrillo, Montesinos, "El Crisol", <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32520935006>> ISSN 0186-1840

2.5 Nuestro patrimonio

Algo que me es importante anotar al final de este capítulo es que fue escrito semanas antes de la pandemia de COVID 19. Visitar Ciudad Universitaria durante los momentos de la pandemia de algún modo cambió mi lectura y estancia en el espacio, si pudiera condensarlo en un adjetivo sería melancólico. Arriba hablé de que la Ciudad Universitaria de la UNAM era considerada patrimonio vivo debido a sus actividades, pero encontrar la desolación y el abandono de los jardines en los momentos más críticos de la pandemia crean una nueva lectura.

Todas las narrativas fantásticas del pasado, el presente y el futuro se pausaron para hacerse colosales. A los murales, los edificios y los paisajes urbanos pareciese que se les arrebató la vida e incluso el significado. Sin actividades educativas, y lo educativo entendiéndolo desde este ejercicio de reflexión y acción del cuerpo que va más allá de lo académico, todo ese patrimonio no existe. Ciudad Universitaria sin sus estudiantes no es patrimonio. Hablando y entendiendo eso considero que la pandemia refuerza este sentimiento de sin nosotros los estudiantes, sin nuestras actividades e incluso sin nuestra presencia ahí todo ese proyecto moderno se derrumba.

Antes de que la pandemia azotara el país en lunes 2 de marzo de 2020, en la Facultad de Arquitectura, durante la semana feminista, las Restauradoras con Glittler dieron una charla problematizando sobre el concepto de patrimonio. Esta charla se enmarcaba en sucesos muy relevantes como las rayas en agosto de 2019 al Ángel de la Independencia, por mencionar a la más destacada, y también a los conflictos constantes que sucedían en Ciudad Universitaria. Si bien esta tesis se ha planteado desde una perspectiva interseccional para hablar sobre las nuevas monumentalidades y por ende nos debemos detener en hablar sobre las visualidades que ha arrojado el feminismo en CU, pero creo que es rescatable una reflexión que hicieron Las Restauradoras con Glitter: si bien lo patrimonial desde su misma etimología se refiere a lo patriarcal, ¿cómo lo podemos pensar desde otra mirada no tradicional? El relato de CU y su historia y su vigencia como patrimonio en la vida actual es algo que no intento desmantelar ni mucho menos negar, pero apoyo que es importante seguir con la propuesta de Las

Restauradoras con Glitter al pensar este conjunto de espacios públicos, historias, relatos, vivencias propias y colectivas como herencia cultural. Así como la forma en que usamos y pensamos los monumentos también se deben ir configurando nuestro imaginario sobre los espacios que contienen las monumentalidades y sus diálogos con sus interlocutores. José Luis Barrios apunta "... las instalaciones adquieren significado cuando son colocadas en relación con otras obras de arte o elementos arquitectónicos específicos en un espacio de exhibición."¹¹¹ Si ahora los objetos visuales que se ponen en el espacio nos hablan de realidades contextuales, éstas por ende interrumpirán los significados que los espacios pretendían. Creo que el concepto de herencia cultural, además de estar en contra de las lógicas globalizantes que pretende el patrimonio, aporta y respeta la historia de los espacios y los objetos sin ensalzarse como la verdad absoluta. Ciudad universitaria seguirá siendo patrimonio, seguirá siendo escenario de relatos increíbles, de vivencias colectivas y afectivas indudables pero también y lastimosamente seguirá siendo un escenario violento. Teniendo esa premisa lo único que nos queda es seguir interpelando, cuestionando y sobre todo defendiendo primero a quienes habitamos el espacio.

¹¹¹ Restauradoras con Glitter, "Espacios Patrimoniales y Protestas Feministas" (conferencia, Semana Feminista en la Facultad de Arquitectura Mujeres Organizadas de la Facultad de Arquitectura, UNAM, Ciudad de México, México, 2 de marzo de 2020).

3. Tercer Capítulo. Inmunizaciones y Lenguajes. De los monumentos ilegales a la Imagen Monumental

3.1 La inmunización, hacia un horizonte de lectura de las acciones

Ahora bien, nos dispondremos a entrar al análisis directo de este ensayo, las intervenciones. Para mí era importante que, desde la lectura de los dos primeros capítulos se perfilara un modo de escritura que introdujera de lleno a éste, ya que este capítulo pretende ser el más propositivo al tener más maniobras y enfoques de análisis. Para explicar lo que a continuación se desplegará quisiera introducir una idea de Walter Benjamin:

La fuerza de una carretera varía según se la recorre a pie o se le sobrevuela en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera está deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes de terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores calveros, y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes del alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto.¹¹²

Entonces podremos decir que los primeros dos capítulos resultaron un recorrido en carretera a pie, donde pudimos revisar cada una de las particularidades estudiadas, o más bien, desde qué perspectiva se están entendiendo, la imagen, el monumento, la intervención como herramientas y Ciudad Universitaria como escenario. Se podría decir que existían imágenes muy concretas en torno a estos temas, pero en sí parecían cosas aisladas sobre el tema de estudio.

Ahora cambiaré totalmente la perspectiva del viaje en esta carretera que es la tesis y revisaremos desde arriba o sobrevolando la colección de imágenes que rescato y estudio. Para ello quiero tomar prestados los análisis en torno al trabajo del filósofo Roberto Esposito desde la perspectiva de Oscar Espinosa Mijares. En este análisis revisa la obra de Esposito y se enfoca en los momentos y activadores del ejercicio de lectura, en este caso yo soy un lector ya que, ante un sinfín de estímulos, imágenes y sobrevolando esta carretera mediática que

¹¹² Walter Benjamin, *Dirección única*.(México: Alfaguara, 2002), 21-22.

es el internet, aterricé mi mirada en algo que me pareció interesante, las intervenciones a esta estructura, “las letras blancas”. Lo que básicamente hice y sin darme cuenta es lo que Esposito llama *inmunización*, pero más adelante lo desarrollaré. Espinosa Mijares menciona que los lectores seleccionan una serie de momentos durante sus lecturas y de esa manera crean un lugar al que se puede volver¹¹³. Básicamente extraen ciertos momentos que llamen su atención para así generar una colección de momentos seleccionados despertados por los intereses de los lectores.

Ahora que ya tiene su colección de acontecimientos, los pondrá en relación. Lo recorrerá ya no de manera particular, sino atravesándolos. Cruzando sus umbrales, leyendo entre sus líneas la fuerza de la semejanza, tejerá un vínculo. Deberá articular las correspondencias e intuir las afinidades establecidas entre los sucesos. A primera vista parecerán no tener nada en común, mas poco a poco empezarán a reconocerse ciertos patrones interpretativos, se trazará la figura de copertenencia, algo que comparten.¹¹⁴

Así que inherentemente Esposito describe mi ejercicio de investigación sin yo darme cuenta hasta después de llegar a este texto por casualidad, que, no es la obra de Esposito, sino una lectura de ella. La anterior cita habla de tejer y de encontrar relaciones entre situaciones y objetos; Mijares propone una analogía visual en su texto que, de nuevo tomo prestada, en este proceso de bordado de las imágenes es importante hablar del collage¹¹⁵ que se formará ahora, citando: “Ir del hecho particular a la imagen panorámica de los acontecimientos tejidos en conjunto”.¹¹⁶ Este proceso curiosamente y más en estos tiempos atravesados por la pandemia del COVID-19, es a lo que Espósito llama *inmunización* ya que *es el desplazamiento del hecho más allá de sus singularidades al paradigma del que forma parte*¹¹⁷: “al horizonte donde comparten algo en común. Todos ellos serían formas de reacción de la sociedad a una amenaza, el miedo a la intrusión”.¹¹⁸ Cuando el lector selecciona partes muy específicas no deviene de una actitud aleatoria, sino que es una actitud despertada por sus afectos, creencias e incluso

¹¹³ Óscar Espinosa Mijares, “Inclusión-Exclusión: El reverso dialéctico de lo político. Una lectura en torno a Esposito”, en *El Intruso: Política y Exclusión. Tres Reflexiones en torno a la clandestinidad*, Coord. Universidad Iberoamericana (México: Las Lecturas de Sileno, 2015), 18.

¹¹⁴ *Ibid.*, 18.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, 24.

¹¹⁸ *Ibid.*

memorias. De alguna manera este ejercicio inmunitario pretende clasificar y ordenar hechos que parecieran aislados, es una forma de organizar y crear equilibrios internos dentro de la categoría en los cuales quieren ser leídos. Lo que sucede con la inmunización es crear puentes que rebasen las particularidades de los hechos, situaciones o imágenes para trasladarlos a un paradigma que aqueja a la sociedad contemporánea, donde pueden compartir cosas en común.¹¹⁹ Así pues, lo que hice todo este tiempo fue seleccionar ciertas imágenes y analizar las disciplinas con las que se atravesaban particularmente. Ahora que tenemos sembrados los campos de la imagen y los escenarios, nos toca hilar y crear una imagen panorámica de estos hechos. Antes, es importante hablar de uno de los problemas más grande de esta apuesta biopolítica: el paradigma inmunitario. Ya que a principio la inmunización podría ser un ejercicio simple y sin repercusiones, pero de ésta existen diversas aporías que ponen en cuestionamiento ciertas formas de excluir o incluir amenazas en la preservación de un cuerpo o comunidad.

3.1.1 Contextualizando el paradigma inmunitario

Hablando más a fondo de este paradigma inmunitario Mijares apunta:

la “respuesta de protección ante un peligro”. El sistema inmunitario de la sociedad contemporánea construiría toda una serie de estrategias para responder a aquello que desde el exterior pretende amenazar su orden, su equilibrio interno.¹²⁰

Me encuentro ante una pregunta: ¿Cuál sería el peligro que percibo y encuentro en la inmunización una posible respuesta? Mi acto inmunitario sería justo lo que he estado reiterando, evitar que esas imágenes, viejas ya, se pierdan en los arrecifes digitales para extraviarse y no haber sido debatidos o pensados desde sus escalas conceptuales y visuales, esta tesis es un ejercicio de inmunización. La estrategia justo sería este armado de maniobras teóricas que faciliten el entendimiento y lectura de este fenómeno de la cultura visual. Al mismo tiempo, otro peligro sería el omitir este cambio paradigmático de la organización estudiantil y cómo de sus accionares políticos emergen materiales visuales que son relevantes. Pero ese es el riesgo que yo percibo, es de suma importancia

¹¹⁹ *Ibid*, 29.

¹²⁰ *Ibid*.

considerar que los peligros son múltiples y estos pueden ser entendidos desde diversos lugares y posiciones. Lo que yo considero importante resguardar para alguien más puede ser una amenaza, una amenaza a su sistema de orden y creencias. Aquí nos encontramos con la primera *aporía*: los peligros o amenazas incluyen o excluyen a personas basándose en sus valores y subjetividades.

Ahora bien, el accionar de las personas involucradas de intervenir el #HechoenCU es una misma respuesta inmunitaria, el poner nombres, consignas, escribir sobre lo escrito y establecido es un acto contra el peligro de la apatía, de olvidar, de no darle un nombre a las víctimas de violencia dentro del campus universitario. En este caso existe un acto de inmunización desde dos caras, la primera, ya expuesta que es el acto de transgredir y visibilizar; existe un segundo escenario que es la inmunización que la institución genera, el acto de censurar las imágenes, el acto de limpiar los actos de sublevación, incluso el uso de la violencia contra los llamados *autores intelectuales*.

Ambos actos de inmunización indudablemente son actos de violencia, uno en contra de las narrativas y respuestas institucionales mientras que el otro en contra de los actos que pudieran significar un desequilibrio en el orden y los valores de la universidad. Esto nos lleva a una de las ideas centrales del texto de Mijares:

El peligro que amenaza con destruir la vida de la comunidad no es algo que esté afuera, sino aquello que la constituye como tal. Así, el derecho debe regular no sólo la relación entre las personas, sino también proteger a la comunidad del peligro de disolverse. [...] ... la violencia posibilita el derecho, en tanto que supone una actividad fundacional de origen violento, y al mismo tiempo es un mecanismo para conservar el poder legítimo.¹²¹

Ambas respuestas son muy legítimas y responden a intereses particulares de la comunidad, aunque no estamos hablando de dos puntos de vista alejados ya que la misma comunidad estudiantil pertenece a la institución. Es importante saber que, aunque exista una parte amplia de la comunidad universitaria que está de acuerdo en que es una respuesta legítima ante un acto de violencia, estos actos y su popularidad no son aceptados por la institución y a su vez por una parte importante de la comunidad estudiantil. Esta parte de la comunidad simpatizante a los valores de la institución y que se oponía a estas

¹²¹ Ibid., 36-38.

intervenciones, se encargó de inmunizar estas acciones al *eliminar la amenaza*, o sea borrando las rayas y pinturas que se hicieron en la estructura monumental.

El hecho de que estas imágenes de las intervenciones al #HechoenCU ya sean difíciles de encontrar o incluso de acordarnos de ella es el peligro que también la pandemia abonó para su olvido. Para la universidad y en términos muy generales han existido una serie de rupturas al equilibrio interno y a su orden a través de su precipitosa historia, la que podría ser la más recordada y reciente sería la huelga del 99¹²², por eso en estos momentos en que los sentidos de identidad

institucional ya no se relacionan tanto con esta generación, el peligro sería de nuevo que se rompa este equilibrio y orgullo institucional –que mucho alimentó el nombramiento de patrimonio–

podría significar

en una posible pérdida de los valores de identidad colectiva.

Podemos llegar a la idea de que la universidad excluye estos actos, actos que son legítimos por ser una respuesta de una parte de la misma comunidad que se forma en Ciudad Universitaria, pero que incluye y desarrolla otros valores similares que para el bien de su orden interno no representen una amenaza,



Ilustración 28 "Un Goya para..." fue una campaña gráfica que fue colocada en los campos de la UNAM durante el semestre 2018-1, semestre que sucedió a los hechos del feminicidio de Lesvy Berlín.

¹²²La huelga del 99 fue un paro universitario en contra de los cambios de cuotas de inscripción de la UNAM o RPG "Una serie de cuotas obligatorias para los estudiantes propuestas por el entonces rector Francisco Barnés provocaron la huelga que duró casi un año. Hace 22 años, el 20 de abril de 1999 inició la huelga estudiantil más larga en la historia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)". Recuperado de : Rodrigo Gutiérrez González, "La huelga de 1999: a 22 años del paro más largo de la UNAM", *La Silla Rota*, (2021), 19 de abril de 2021. <https://lasillarota.com/nacion/la-huelga-de-1999-a-22-anos-del-paro-mas-largo-de-la-unam/508416>



Ilustración 29 Imagen de mi autoría sobre un resto de la campaña de "Un goya para..." ubicado en Las Islas. Imagen de mi autoría.

podríamos llamarlo una respuesta oficial. La única manera de preservar este equilibrio, esta "vida" es "...es protegerla mediante su negación. En este sentido, la protección de la vida del individuo, de la sociedad, del cuerpo humano o político, del orden mundial o del mundo sólo es viable si se niega toda su intensidad".¹²³ A continuación, quiero exponer un ejemplo de lo que yo

considero una respuesta inmunitaria que realizó la UNAM al margen de hechos de intervención y cómo las ideas antes citadas se pueden palpar.

La anterior imagen es una campaña que la UNAM empleó al inicio del ciclo escolar 2018-1. La Ciudad Universitaria tocada por las intervenciones del #HechoenCU en mayo de 2017, donde el feminicidio de Lesvy Berlín era reciente decidió lanzar esta campaña de carteles que se desplegaban por toda la Ciudad Universitaria. En su momento las pintas a las letras blancas crearon una serie de debates sobre adónde había que dirigir la indignación sobre los hechos tanto de feminicidio como el de las intervenciones. La UNAM encontró una forma de respuesta al hacer toda una campaña sobre #UnGoyaPara donde descalificaba ciertas actitudes violentas como el acoso, superponiendo los valores de preservación de patrimonio entre otras. Para quien no lo sepa, la goya es una porra o un grito que se canta en forma de mostrar orgullo en la UNAM, cuando alguien canta la goya significa como una celebración de la universidad, cuando un equipo de la universidad gana un partido, cuando alguien entra a la universidad e incluso cuando alguien se titula de la universidad, es un sinónimo de ánimo y aliento dentro de la misma UNAM. Me quiero detener en el ejemplo de la imagen que elijo porque creo que es que está dirigido hacia quienes habían

¹²³ Espinosa Mijares, "Inclusión-Exclusión", 34-35.

estado rayando las letras blancas. Con unos pinceles haciendo un tache de prohibición a la pintura en aerosol se buscó un lenguaje visual amigable para decir: “prohibimos el uso de este material para tu expresión en el espacio público”. La invitación que quiere hacer el anterior cartel es básicamente: “ésas no son las formas, no dañes el patrimonio ya que este tipo de actos representa un peligro para nuestro orden y sobre todo a las proyecciones que queremos dar como patrimonio, es nuestra labor preservarlo”. Éste es un ejemplo de una respuesta inmunitaria, se recuperan hechos concretos para responder a un peligro, pero hay que tomar en cuenta que esta es una respuesta inmunitaria que viene directamente de quien ejerce la ley y preserva el orden, en este caso la UNAM. Se niega una intensidad o una forma de respuesta de la comunidad para preservar el orden total de la misma o para reaccionar ante hechos que les vulneran.

A nivel político e incluso institucional es una respuesta que tiene sus fundamentos en el estado de derecho, ya que el mismo Espinosa expone:

La ley, el interdicto y la norma son maneras de crear un cuerpo institucional que protege una vida expuesta a una serie de fuerzas que la amenazan. La vida de la comunidad, la del Estado y la de la sociedad en general son posibles gracias a una norma contractual que les permite canalizar un conflicto potencial hacia un orden “armónico”, [...] el peligro contra el cual debe protegerse a la comunidad no es uno exterior a ella, sino que se produce en su interior.¹²⁴

La anterior cita —sin ánimos de debatirla—, es la forma y norma en cómo operamos como sociedad enmarcada en un modelo de Estado-Nación, las llamadas convenciones sociales. Éstas son una realidad que forman lo que conocemos como nuestro orden social, al menos yo no lo pongo ni lo pondré en debate. Ciertamente existen fuerzas internas que sí amenazan como los porros, los profesores y estudiantes violentos o incluso trabajadores de la misma universidad y también las respuestas de las comunidades pueden ser percibidas como un peligro, de ahí es que podemos retomar que se niega la vida y su intensidad cuando la universidad se deslinda de las acciones y procederes. De ese modo las posturas que a veces toma la institución se pueden ver como una contrafuerza que impide que otra fuerza se manifieste, cuando eso sucede la comunidad estudiantil ve ahí un peligro, el peligro de impugnar o incluso de que

¹²⁴ *Ibid.*

la institución no esté tomando una postura coherente con los valores que promulga.

Sobre todo, en el caso de la UNAM es importante señalar esta importancia en reafirmar el estatuto de patrimonio ya que como mencionamos antes este patrimonio no sólo es la arquitectura sino la historia, los valores e incluso la herencia que se quieren implantar en cada miembro de la comunidad, por ende, esta narrativa juega en contra o a favor ya que todo objeto, valor o incluso sujeto puede ser leído como patrimonio, aunque sabemos que no todo es patrimonio en un lugar patrimonial ya que se le asigna ese valor solo a ciertos elementos o categorías, como lo vimos en el capítulo anterior. Si hablamos de los bienes o mobiliarios de la universidad es peligroso asumir que todo es patrimonio aún sabiendo que ya hay valores asignados para esa categoría. Si bien las letras blancas pueden ser leídas y entendidas como patrimonio, ¿Lesvy Berlín también puede ser leída como patrimonio y apelar a su preservación? ¿Cuáles serían las formas inmunitarias para responder al peligro que representa su muerte?

Como ven es una red de conocimientos y subjetividades que siempre juegan y pelean. Para este ensayo Espósito se muestra como una solución metodológica para la lectura de las imágenes que rescato, pero al mismo tiempo la inmunización presenta el problema epistemológico que las intervenciones en un espacio como en Ciudad Universitaria representan, sin obviar en las cargas simbólicas y culturales que presenté anteriormente. La inmunización desde la visión biopolítica de Espósito sirve como punto referencial para las lecturas que haré a continuación, es importante palpar en la práctica política estos procesos para poder entender las razones y motivaciones de los colectivos y de las instituciones que los albergan. No solo en el ejemplo de Ciudad Universitaria, sino que podemos irnos a diversos escenarios y ver cómo el ejercicio de inmunización desde la biopolítica se replica y expande todo el tiempo. El escenario macro que nos puede servir fue la contingencia del COVID-19, se preserva la vida negando su intensidad, en otras palabras: fue el encierro y la reestructuración de una forma de vida que nos parece distante ahora, se negó la vida para preservarla. Tal y como lo enuncia Mijares:

La expuesta por Esposito hace ver cómo la prioridad de autoconservación del individuo supone el núcleo del paradigma de inmunización moderno. [...] intentar el logro de ese objetivo a través de las formas jurídico-políticas de la representación de las democracias contemporáneas condena a estos individuos a una lógica que, aduciendo a su pretendida conservación, termina excluyéndolos.¹²⁵

Así pues, si estos ejercicios visuales que surgen en las manifestaciones se quedan excluidos de las narrativas oficiales e incluso de una parte de la comunidad estudiantil podemos ahora crear contranarrativas que vayan más allá de la inmunización. De nuevo, planteando maniobras para hablar de estos momentos que no son deseables de ver o que en este caso hablan de una alteración al sistema y sus normativas. Que existan estas apelaciones es importante ya que hablan de una insistencia, nos hablan de un *peligro*.

3.1.2 Las Inmunizaciones Visuales

Ahora sabiendo que la inmunización se apoya mucho del estado de derecho ahora me toca plantear los terrenos para hacer la inmunización que explicaba al principio: ¿Qué pueden tener en común una serie de imágenes en contra de una estructura monumental?, ¿qué es eso que podrían compartir además de una temporalidad próxima? Nos presentamos ante la propuesta de la tesis, tejer estos hechos aislados para poder pensar este residuo, que es la imagen como monumento digital, ese es el horizonte de lectura al que nos toca ir.

Contextualizar ahora la inmunización en las intenciones de la tesis me toca decir lo siguiente: Muchas prácticas *inmunitarias* encuentran salidas creativas sobre todo que se impregnan en la cultura visual. Lo que vemos en las manifestaciones y marchas son muchas veces resultados de esos peligros a los cuales tememos, a no tener una posición congruente o incluso un impulso afectivo que despertó nuestros axiomas; los aconteceres políticos muchas veces aparecen gracias a los peligros o intrusiones de la comunidad, los autores de *Perder La Forma Humana* comentan:

¹²⁵ *Ibid.*, 52.

... ponen en relieve la necesidad de adoptar una crítica corrosiva e irreverente frente a las instituciones y las normas establecidas mediante la búsqueda de nuevas perspectivas que modifiquen (siquiera de forma temporal) la vida cotidiana, y articulen planteamientos que expresen la posibilidad de desafiar el poder, en especial cuando se ve duramente amenazada la libertad.¹²⁶

Con respecto a la última línea de esa cita quisiera puntualizar un par de cosas. Si bien muchas veces estas respuestas inmunitarias visuales no tienen una vida prolongada es cierto que sí modifican la vida y la lectura de un espacio de manera temporal. Las mismas intervenciones al #HechoenCU son muestra de ese cambio paradigmático del espacio. Estas intervenciones ciertamente hacen expreso su mensaje de inconformidad a las respuestas inmunitarias de un organismo

mayor. El valor que tienen estos ejercicios son al menos esta forma de sublevación para expresar su inconformidad, su forma de irrumpir y al mismo tiempo de problematizar los valores comunitarios.



Ilustración 30 Registro de estudiantes limpiando el #HechoenCU después de una propuesta, circa 2017.

Ahora bien, podemos también hacer una respuesta a un grafiti, hacia un monumento o cualquier acto disruptivo que altere el orden de un contexto, pero no sólo basta con señalar a quienes lo provocan, la invitación ahora es entender por qué se está haciendo y qué actos de indignación lo están provocando. Muchas veces señalar más una intervención crea una mediación donde el peligro aquí es restarle importancia o relevancia al acto de indignación, las miradas van

¹²⁶ André Mesquita et al., "INTERVENCIÓN/INTERVENSIÓN/INTERPOSICIÓN", en *Perder la Forma Humana Una Imagen Sísmica de los Años Ochenta en América Latina*, Coord. Red de Conceptualismos del Sur (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 165.

hacia los hechos pero no a los sucesos que los suscitaron. En palabras de Ferran Barenblit:

... la insistente necesidad de proteger nuestro patrimonio artístico de las agresiones de nosotros mismos; la imaginación sobre lo que pudo haber sido y nunca ocurrió, en paralelo con lo que sí aconteció y debería haber sido evitado a toda costa: la veneración del objeto y su lugar en la economía del deseo.¹²⁷

Si bien lo que nos importa es la preservación de un patrimonio cargado de valores la invitación en ese caso es el qué puede frenar que un monumento sea alterado, ¿cuáles son las amenazas que no podemos ver que provocan estas alteraciones en nuestra vida cotidiana? El caso de Ciudad Universitaria no es un acto aislado y vemos que en todo el mundo se está sosteniendo una conversación en torno a las intervenciones y acciones en el arte público. Situar estas conversaciones en nuestros contextos es importante para ir vislumbrando la reflexión de hasta cuándo serán las necesarias las intervenciones a monumentos. Por lo pronto puedo decir que estamos condenados en la historia futura a que estas acciones sigan sucediendo al querer contradecir una memoria establecida por el poder.

“... ¿Qué memorias pueden o deben ser salvadas de la corriente del olvido?”¹²⁸ se pregunta Genoveva Rückert, veremos en líneas posteriores que justamente el desafío de las instituciones es ese, qué se puede atender o que es más serio para que eso sí sea recordado. Sobre todo, mi pregunta es: ¿Cómo no olvidar? Por mucho que el feminicida de Lesvy Berlín ya está en la cárcel significa: ¿Qué ya podemos olvidar el acto atroz que sucedió en el campus de la universidad? ¿Hasta cuándo ya no pondremos el nombre de Lesvy, de los 43 o de las múltiples víctimas que nos han acompañado la última década? Rückert plantea esta otra pregunta: ¿Y de qué manera, con qué estrategias estéticas, es posible iluminar vívidamente la madeja aparentemente inextricable del recuerdo, la memoria, el olvido y la represión, y contribuir a desenredarla?¹²⁹ Si bien como dije antes parece una condena que sigan sucediendo conflictos en el espacio público y por

¹²⁷ Ferran Barenblit, “Fernando Sánchez Castillo”, en *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*. (Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015), 13.

¹²⁸ Genoveva Rückert., “Reflexionando con el arte. Sobre las obras de arte, los originales, las reliquias y los iconos como estímulos mentales para una confrontación con la memoria y el olvido.”, en *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*. (Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015), 23.

¹²⁹Ibid., 23.

ende manifestaciones visuales durante esos acontecimientos, puedo vislumbrar que esas imágenes siempre tendrán una insistencia y una urgencia en no olvidar desde los recursos contextuales más próximos de cada generación. Lo importante es no dar por hecho ciertas narrativas y rescatarlas para crear una memoria visual y que esas insistencias se arrastren con el pasar de las generaciones, que nuestro sentido de comunidad alimentado por las inmunizaciones trascienda para no negar nuestra intensidad y nuestros sentires

3.2 Las nuevas visualidades y las imágenes pobres.

3.2.1 La teoría del arte público para entender las nuevas visualidades

“... las instituciones se desbordan por demandas que ni pueden cumplir, pero por otro lado las personas se quedan con una labor casi inconmensurable de determinar y definir la situación de desarraigo en que se encuentran cuando el artificio institucional se resquebraja. Los individuos, junto con los diferentes movimientos sociales organizados actuales, tienen dificultad para “dar nombre”, literalmente *representar*, a este malestar del cual son sujetos.”¹³⁰

¿Cómo le llamamos a aquello que no se le puede dar nombre? Realmente es una de las tareas más complicadas y que no tiene un fin claro. Darle nombre a algo es un acto que en cuestión de tiempo está sujeto a cambio o incluso pueda caducar. Representar el malestar es —considero— una de las actividades más complicadas ya que están cargadas de emociones fuertes como la rabia y el duelo. Estos malestares por muchos motivos —entre otros las relaciones asimétricas de poder—, han imposibilitado el accionar de las instituciones en muchos de los casos creando así discrepancias. La cita anterior me parece que fija muy bien la realidad que aqueja el siguiente análisis, instituciones bombardeadas de demandas que solamente reflejan nuestra realidad y esta dificultad de nombrar y representar los pesares colectivos. Es por eso que se han creado estrategias para insistir en esto que no se puede nombrar y representar y que ha sido el resultado de procesos colectivos organizados. Ya sea con rayar, usar el cuerpo para manifestarse o hacer ruido e incluso colocar objetos ajenos al espacio para enmarcar presencias y ausencias.

Ahora bien, existen múltiples, tal vez demasiadas formas de respuesta a estos actos, movimientos sociales, colectivas, paros, hackeos entre muchas otras,

¹³⁰ Espinosa Mijares, “Inclusión-Exclusión”, 53.

pero ahora volveremos a los motores de la investigación, el monumento, la intervención y la imagen, específicamente en la tipografía monumental que encontramos en los ambientes urbanos. Es importante mencionar que la vida es otra hoy y que las manifestaciones y las visualidades que las acompañaban, tal como lo indican Helena Chávez, Sol Henaro y Alejandra Labastida son otras¹³¹, a esta idea anterior podemos ir pensando incluso en cuáles son las formas que se tomarán después de vivir la pandemia del COVID-19. Ciertamente han existido manifestaciones durante la pandemia y la Ciudad de México no ha sido la excepción, pero sí podremos ir observando un cambio distinto en la realización de éstas como todas las interacciones humanas después de este hecho. Esta tesis que se empezó a escribir en 2019 estuvo muy influenciada por las marchas y manifestaciones que sucedieron durante ese tiempo y en años anteriores también. Durante esos años he podido palpar estos cambios y pensar hacia dónde se va en la insistencia del accionar político.

En los análisis de estas intervenciones contemporáneas es innegable que se le debe sumar a la conversación cómo es que los medios de comunicación juegan un papel crucial en la forma de convocar, socializar e incluso inmortalizar estos eventos. El uso de las redes sociales es fundamental, ya que como lo mencionaba antes con las etiquetas o *hashtags*, los grupos o movimientos pueden identificarse de esta manera, por ejemplo, #YoSoy132, #NiUnaMás, #BlackLivesMatter, por decir algunas identificables.

[...] la web supuso una transformación no sólo en los modos de comunicación, sino de los protocolos de trabajo y conformaciones de comunidad y redes. La otra cara de los procesos de control y manipulación de los monopolios de las redes sociales ha sido la posibilidad de habitarlas para la circulación de información. Si bien el espacio digital supone una compleja infraestructura que en su constitución ofreció una condición de uso disfrazada de participación, en los últimos 10 años lo digital ha sido reclamado por grupos activistas como campo de trabajo en términos de reorganización y divulgación de la información.¹³²

Lo que ponen Henaro, Labastida y Chávez en exposición con la anterior idea, es justo este desplazamiento o más bien esta adherencia de lo digital en la vida política y cómo la digitalidad forma un papel clave, sobre todo cómo lo supuso

¹³¹ Helena Chávez, Sol Henaro, Alejandra Labastida, “#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018”, 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 257.

¹³² Ibid., 258-259.

durante la pandemia. Al integrarse este carácter digital a la acción política es necesario hablar de tanto las formas tanto de la vida “real” como de lo digital se fundieron para funcionar tanto en el espacio público y en internet, nos encontramos ante el cruce de estéticas y accionares.

Es importante mencionar que estos cruces no suceden de manera aleatoria o con un autor identificable o reconocible, sino que estos accionares devienen de procesos colaborativos extensos: “No son obras aisladas creadas por un autor o desde el agenciamiento del artista, se trata en realidad de gramáticas, vocabularios y signos que se forman en y desde lo colectivo y que buscan tener efectos desde la urgencia social.”¹³³ La cualidad de estos procesos colectivos es que este mensaje no tenga un lenguaje imperante por un solo autor sino que mediante el consenso y la organización creen un mensaje en el cual podamos relacionarnos todos.

Es importante volver a situar el conocimiento que tenemos sobre los monumentos y sus intenciones durante la historia de la humanidad. Muchas de esas respuestas o reclamos visibles, al menos desde el campo visual los hemos encontrado con las intervenciones urbanas que se presentan en su mayoría en monumentos y estructuras monumentales. Otra evidencia que es importante mencionar son los registros fotográficos que pueden servirnos como referencia para darnos una idea de estos vocabularios que se utilizan en el colectivo. De algún modo encontramos una relación estrecha entre el monumento, la intervención, el arte público y la política, pero no todas las visualidades que suceden en la calle deben ser interpretadas como un ejercicio artístico en sí ya que sus intenciones desde el momento de su concepción rebasan las categorías estéticas más próximas al arte. Lo que pasa aquí es que el arte y sus estudios nos permiten abrir pestañas de reflexión en torno a estas prácticas que suceden en las calles, las universidades y el espacio que compartimos, como puntualiza José Luis Barrios: “las formas del llamado arte público con las esculturas o los monumentos, sino con prácticas artísticas que de otra forma interactúan con el asunto público tanto en lo político como en lo social. En ese sentido, el arte público está vinculado con las formas de producir lugares, de ocupar el espacio

¹³³ Ibid., 257.

y de generar situaciones.”¹³⁴ Al igual que el arte público, estas manifestaciones visuales ocupan un espacio determinado y sobre todo juegan con la temporalidad. La monumentalidad y lo temporal están vinculadas directamente, pareciese que es una relación simbiótica entre ambas, pero las intervenciones y las manifestaciones visuales emplean como parte de su proceso la temporalidad, ya sea desde el momento que un monumento intenta cristalizar hasta el tipo de lenguaje que se emplea, regresando un poco a las primeras citas de este ensayo. Alöis Riegl apunta: “El valor histórico de un monumento reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evaluación de algunos de los campos creativos de la humanidad [...] su génesis en otro tiempo como obra humana.”¹³⁵

Así que a estas manifestaciones visuales no solo se le atribuye las formas estéticas y técnicas de una época para su ejecución, sino que también se le suman los lenguajes históricos para una interpretación más precisa, tal vez lo que no cambie mucho son las formas de accionar o activar las manifestaciones visuales en el espacio público pero lo que sí estará en constante metamorfosis son los lenguajes que se aplican para una determinada marcha o manifestación. El arte público apunta este intercambio social y político que apunta Barrios¹³⁶, al mismo tiempo las manifestaciones visuales en el espacio público permiten estos intercambios, no sólo desde el campo de las imágenes sino también que los procesos se comparten.

3.2.2 Usar La visualidad a nuestro favor

Estos procesos los podemos hilar con la inmunización de Esposito, lo que ocurre es que los grupos encuentran puntos en común para accionar a algún peligro, esta forma de accionar es resultado de las inmunizaciones comunitarias. José Luis Barrios argumenta:

¹³⁴ José Luis Barrios, “El derrumbe de la estatua Hacia una crítica del Arte Público (1952-2014)”, en *El Derrumbe de la Estatua*, (México: MUAC-UNAM, 2014), 7-8.

¹³⁵ Alöis Riegl, *El Culto Moderno a los Monumentos Caracteres y Orígenes*, (Barcelona: Visor Distribuciones, 1987), 57.

¹³⁶ Barrios, “El derrumbe de la estatua”, 8.

Es necesario decir que, históricamente, se pueden diferenciar con claridad las prácticas sociales de resistencia a lo largo de la modernidad y la tardo-modernidad (manifestaciones, huelgas generales, movilizaciones, activismo social, etc.) No es sino hasta bien entrado siglo XX y como parte de los movimientos de la post-vanguardia que el arte, a través de estéticas situacionistas y de la utilización de la reproductibilidad propia de la gráfica popular, cambia la definición misma de arte público.¹³⁷

Citas como la anterior permiten develar en la historia este tipo de manifestaciones han sido vistas en varios momentos o periodos, sobre todo en el siglo XX. Muchas de estas prácticas nacen de esta urgencia de querer visibilizar algo, de intervenir y cómo estos sucesos se enmarcan en momentos de coyunturas y crisis. Esto no es un hecho aislado ya que en todo el mundo hemos podido ver visualidades en contextos de crisis políticas. Como mencionaba antes, se usan los lenguajes más comunes como las figuras, frases o imaginarios visuales emergentes. Un caso que puedo citar fue el de la Gráfica del 68. Las brigadas de producción gráfica fueron un movimiento artístico al marco de los conflictos de 1968 en México que culminaron con el asesinato a gran escala de estudiantes en Tlatelolco. Lo que motivaba a este movimiento era la urgencia de informar a través de la imagen el contexto político en toda la ciudad. Lo peculiar de esta gráfica es que se apropiaba de elementos de la época, como la identidad gráfica de los Juegos Olímpicos de 1968 que se celebrarían en la Ciudad de México. En palabras de Sol Henaro y Amanda de la Garza: “Si bien circularon diversos motivos y formalizaciones, hubo una fuerte inclinación por apropiarse de personajes referenciales como el Che Guevara, el líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo o Gustavo Díaz Ordaz”¹³⁸. La intervención y manifestación visual en el espacio público ha logrado poder despegarse de los campos rígidos de la teoría del arte, pero se apoya mucho en ella para entenderla; lo que no podemos negar es que sí es un ejercicio creativo y visual muy importante.

Estas prácticas por su volatilidad han podido expandir sus reflexiones a lugares interdisciplinarios donde un sinfín de conocimientos pueden ser aplicados para entenderlas. También tomar en cuenta que lo que analizamos muchas veces ya es en el momento en que estas intervenciones se han transformado en imágenes

¹³⁷ Ibid., 13.

¹³⁸ Sol Henaro, Amanda de la Garza, “Gráfica del 68. Imágenes rotundas.”, 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 82.

y también de cómo esa imagen fue socializada en nuestros espacios de comunicación digital, por eso considero que es de suma importancia que si vamos a hablar de espacios de intervención a monumentos o espacios públicos inherentemente tenemos que hablar de imágenes, sobre todo en nuestro contexto contemporáneo.

La gráfica del 68 ha podido ser rescatada y entendida gracias a la preservación de documentos originales de las imágenes producidas y también de los registros fotográficos de cómo esta gráfica estaba ya instalada en el paisaje de la Ciudad de México. Lo que tenemos ahora es estar acostumbrados a ver esas imágenes continuamente por la mediación constante en la que vivimos sin poder reaccionar o reflexionar propiamente sobre ellas. Pero es un imaginario visual que se impregna en nuestra memoria y nos da referentes de cómo hacerlas.

Si pudiéramos trazar una línea cronológica de esta fusión entre acciones en el espacio público atravesado con la red en el contexto mexicano –sobre todo en el capitalino–, como mencionaba Antonio Martínez Velázquez podemos remontarnos al 2012 y al origen del #YoSoy132. Pero a casi diez años de distancia del origen de ese movimiento vemos como esta generación estudiantil ha aplicado

otros lenguajes y estrategias para hacer visibles sus reclamos políticos. Pensemos que en Tiktok por ejemplo, en mis navegaciones y experiencia como usuario, la forma de hacer visible los mensajes ya no basta con compartir, sino usar y jugar las reglas de los algoritmos que regulan nuestro acceso a los contenidos; si uno, por ejemplo, comenta e interactúa más y más usando ciertas



Ilustración 31 Captura de pantalla de un video de Tiktok sobre cómo las comunidades se organizan para viralizar contenidos en la web. En este caso este video intenta llegar a una persona desaparecida. Usando las reglas del algoritmo, usuarios buscan llegar a más personas.

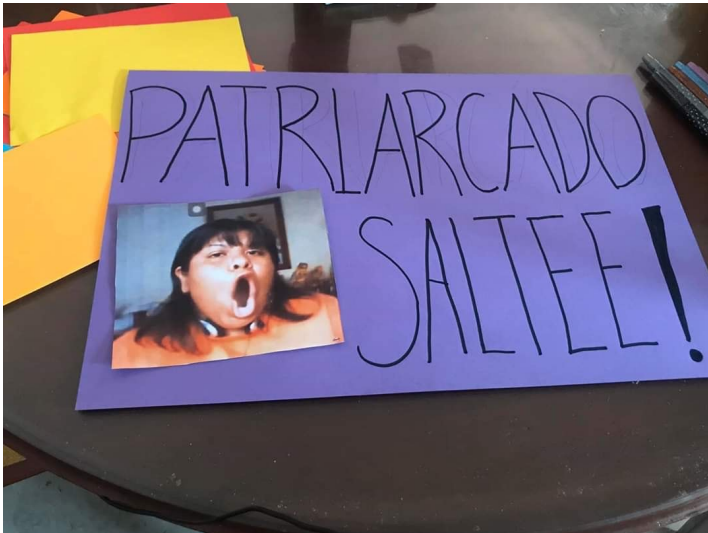


Ilustración 32 Cartel de protesta realizado el 8M de 2020. El cartel presenta a Aimep3, figura viral en redes. La propuesta del cartel es reapropiarse de una de las frases más famosas de Aimep3 y adaptarla hacia una marcha feminista. De este modo es clara esta fusión de lenguajes digitales y políticos para la creación de nuevas visualidades. Imagen realizada y cortesía de Rosa Ramos Rubio.

palabras clave como “JAJAJAJA” el algoritmo considera que ese contenido, este caso video, es necesario que llegue a más y más usuarios. Con la expansión de la oferta en la web también han existido nuevos retos y obstáculos para que la visibilidad suceda, ya no sólo compartir basta sino también de nosotros cómo interactuamos con las

imágenes y videos. De esa manera ciertas demandas e información han podido ser visibles e incluso en la forma en que comunicamos tales demandas.

Martínez Velázquez apunta: “Pero son, ante todo, configuraciones políticas en la red. Suponen la apropiación y el uso político de internet, y la creación de redes de acción coordinada *on/off line*”¹³⁹.

Antes hablaba de lo *offline* como esta categoría o característica que pueden poseer los lenguajes y/o objetos para vivir dentro y fuera de la red, vemos que en las manifestaciones urbanas hacen ese traslado de lenguajes, una estrategia efectiva para crear un reclamo relacional. Lo que ha caracterizado mucho a las nuevas generaciones en traer estos lenguajes del internet a la protesta política. Al final es crear un mensaje que pueda existir dentro y fuera del internet, ya sea un elemento del internet mismo pasarlo al plano “real” a incluso un acontecimiento de la vida “real” al internet. Al final estos desplazamientos de espacios en que habitan los imaginarios visuales nos sirven como parámetro de definición de comunidades.

¹³⁹ Antonio Martínez Velázquez, “Un mundo de extremos: Una década de movimientos sociales”, en 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 295.

Si bien la Gráfica del 68 se apropiaba de las propuestas visuales de Lance Wyman porque eran las visualidades con las que contaban, ahora se usan los memes. Dentro de estos lenguajes se puede percibir que cada vez son más específicos y que sí buscan comunicar a una población muy concreta. Por mucho que sepamos quién era Gustavo Díaz Ordáz para la generación más contemporánea no significa lo mismo que a los jóvenes de los sesentas. Ahora bien, esto de emplear elementos muy específicos sólo es una estrategia de las muchas que existen. También hay formas más simples y explícitas de hacer un mensaje que apele no sólo a una población en específico sino a la mayoría, de nuevo podemos mencionar a los 43 e incluso a *Black Lives Matter*. Citando a Genoveva Rückert:

Más allá de toda emancipación consciente, el material recordado está sometido a deformaciones. Asimismo, el cometido de crear monumentos específicos, que “congelan” una cierta perspectiva de memoria, se ha vuelto inaceptable para el arte contemporáneo y solo puede ser percibido como artesanía aplicada con el *habitus* ideológico de la mirada petrificada. Por el contrario, la propuesta contemporánea de trabajar con instalaciones efímeras siempre intenta actuar de nuevo contra el olvido.”¹⁴⁰



Ilustración 33 Instalación de luz sobre La Rectoría de Ciudad Universitaria al marco de los 50 años del 2 de octubre de 1968. Esta imagen nos sirve como ejemplo ilustrativo a lo que me refería como una propuesta oficial de intervención. Es importante señalar que esta intervención sucedió días después a los acontecimientos del 5 de septiembre de 2018.

¹⁴⁰ Rückert, “Reflexionando con el arte”, 23.

Para hilar lo anterior dicho es importante ubicar nuestras memorias visuales e identificar cuáles se han impregnado en nuestro imaginario colectivo. A veces tenemos más presentes las intervenciones que incluso a los nuevos monumentos, es más, las intervenciones a los monumentos tienen una mayor relevancia y repercusión que las propuestas oficiales de arte público e incluso estas intervenciones han contribuido para conocer o ubicar mejor los monumentos.



Ilustración 34 Meme que busca hacer burla a comentarios como "esas no son las formas". El meme hace una sátira a cómo se vería una manifestación bajo los marcos morales y legales que proponen los opositores. Circa 2017, autor desconocido.

En el caso de Las Letras Blancas, puntualmente, se hicieron muchos memes alrededor de la indignación y apoyo por intervenir la estructura monumental. La ilustración 6 nos sirve como referencia visual para ver cómo los lenguajes actuales pueden encajar en los ejercicios de crítica y política en la era digital actual. Al menos para la práctica de arte contemporáneo esta rigidez que supusieron las representaciones monumentales a lo largo de la Historia del Arte parece que limita e incluso asfixia la institución de memorias nuevas y las conversaciones que emanan de ellas. No sólo en el arte contemporáneo sino también en la forma en que vivimos en el internet, en que los materiales virales viven a lo mucho dos semanas, se ha establecido un cuerpo de trabajo efímero, donde insistencias aparecen y desaparecen cada vez que se convocan los accionares políticos, a modo de citas, de referencias una suerte de invocaciones

constantes. Si bien las tendencias tienen una caducidad es nuestro trabajo volver a invocar las memorias al marco de acontecimientos donde creamos que pueden encajar.

Se perfila que nuestra manera de no olvidar es estar citando y trayendo a la conversación materiales que creemos encajan con las discusiones. Si bien muchas veces esas citas en su mayoría son memes, videos virales e incluso Tiktoks creo que también en el campo político y de reflexión traer esas imágenes e impactos visuales a la conversación es necesario.

3.3 La Ilegalidad y su Monumentalidad

Las visualidades en sí juegan uno de los papeles protagónicos cuando queremos ver la historia política de las sociedades contemporáneas. Ahora que nos hemos instalado en este umbral de la movilización política quisiera ir poco a poco trayendo a la discusión un tema que ha estado presente pero no he podido enunciarlo como tal. Tenemos que aceptar que muchas veces estas acciones que proponen memoriales e invocaciones de actos y nombres son esta respuesta inmunitaria en contra de las narrativas oficiales y por ende no se desarrollan en el marco legal de los contextos y espacios. Son acciones que se gestan en el seno de las mismas comunidades, la universitaria, la de la sociedad, etc. Un poco podemos pensar que de la violencia viene el derecho, podemos hacer una respuesta o una manifestación porque un derecho nos lo otorga. Al ser una contra-respuesta a los límites establecidos de una institución/sociedad/grupo muchas veces estas acciones no esperan una autorización de sus órdenes establecidos, sino que sucede en este sentido de urgencia e inercia. La mayoría de estas prácticas de acción sociales visuales comparten esta cualidad *ilegal*. Una aproximación a la definición de este concepto sería: “Un hecho ilegal es aquel que es contraria a una ley, a una norma escrita y recogida en un código de leyes.”¹⁴¹

Esta peculiar característica constituye gran parte de la práctica visual en espacios públicos. Si bien existen respuestas de arte público e intervención *legales* que cuentan con toda la legalidad y permisos e incluso se gestan en el

¹⁴¹ Definición de Ilegal, *Economipedia. Haciendo fácil la economía*, acceso el 10 de septiembre de 2021. <https://economipedia.com/definiciones/ilegal.html>



Ilustración 35 Intervención realizada en el campus central de Ciudad Universitaria. La acción consistía en colocar cruces en cada fragmento de cesped de Las Islas. Autores no identificados circa 2018.

seno de las instituciones su eficacia y recepción se ve rechazada gracias a que no está irrumpiendo de manera efectiva¹⁴². Estas acciones responden a este peligro de la libertad o a una crítica ante los sistemas establecidos. A continuación, tomo fundamento en uno de los textos más importantes para esta investigación *Illegal Monuments* de Nausikaä El-Mecky. Ella se ha cuestionado mucho el papel de los monumentos en la actualidad, incluso que representan o si se están planteando nuevas formas de monumentalidad. Es importante volver a recordar que los ejercicios visuales en el arte público ya no buscan al autor reconocible sino busca ser un objeto que se firme por los simpatizantes. ¿Qué es lo que comparten ciertas acciones en el espacio público que se impregnan y habitan en nuestro imaginario visual? Una manta que tapa la palabra *Hecho* y la cubre con la palabra *Muerto* y también un montón de crucifijos alrededor de esta intervención para emular un cementerio, el nombre de Lesvy escrito de diversas formas y colores desplegado sobre la frase de *branding* de la UNAM, un estencil en las tipografías que exponen la frase *No Pintar* por todo el monumento. Los *autores intelectuales* de estas acciones, traduciendo un poco las ideas de El-Mecky, no esperan por un permiso, sino que, reitero, actúan dependiendo la situación. En sus propias palabras la autora explica:

¹⁴² Como se puede ver en la Ilustración 28.

The creators of these monuments do not wait for permission to commemorate certain persons and occurrences. Instead, they present a version of events that runs counter to the established political or historical narrative: suddenly, enemies of the state are recast as heroes; forgotten victims are remembered and vindicated.¹⁴³¹⁴⁴

Tal como lo indica, estas acciones invocan y convocan nombres y acontecimientos, para resumir: memorias. El-Mecky apunta también: “One might assume that most of these illegals monuments are short lived and fleeting”¹⁴⁵¹⁴⁶ básicamente se espera que estas acciones no tengan una vida más larga como sus contrapartes, los monumentos oficiales o legales. Dependerá mucho de dónde y cómo se enmarca en el espacio público y contexto y sobre todo la aceptación de a quienes les intenta hablar. La categoría que propone El-Mecky con estas acciones que suceden en el espacio público sobre todo en estos ejercicios que añaden o quitan a monumentos oficiales o legales ya establecidos los denomina como *monumentos ilegales*. Esta definición podría determinar este conjunto de prácticas estéticas y visuales en el espacio público, sin querer fijarlo o entenderlo sólo como arte. Este alejamiento del arte y sus intenciones me parecen uno de los motores más importantes para poder empezar a entender estas prácticas. Por un lado El-Mecky en su ensayo trae a la conversación múltiples ejemplos de estos monumentos ilegales, este trabajo se enfoca en unos cuantos ejemplos de las intervenciones a la tipografía monumental que pude rescatar en un espacio muy específico y delimitado. Lo importante aquí es apoyarnos de esta ideal del monumento ilegal para no sólo explicar lo que pasó

¹⁴³ Nausikaä El-Mecky, “Illegal Monuments: Memorials between Crime and State Endorsment”, en *Monument Culture. International Perspective on the Future of Monuments in a Changing World*. Editado por Laura A. Macaluso. (EUA: Rowman & Littlefield,2019),177.

¹⁴⁴Traducción: Los creadores de estos monumentos no esperan un permiso para conmemorar a ciertas personas y hechos. En vez, presentan una versión de eventos que van en contra de las narrativas establecidas políticamente e históricamente: de repente, enemigos del Estado se transforman como héroes; víctimas olvidadas son recordadas y reivindicadas.

¹⁴⁵Ibid., 177.

¹⁴⁶ Traducción: Uno podría asumir que la mayoría de estos monumentos ilegales tienen vidas cortas y fugaces.

en el #HechoenCU sino también para entender las visualidades que nos han arrojado las prácticas visuales en los quehaceres políticos.



Ilustración 36 "Autor no identificado—Unidentified autor, Ruta Antimonumentos por la memoria, 2015-2018, Antimonumento +43 por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, en av. Reforma esquina Bucareli, Ciudad de México, 26 de abril de 2015. Documentación, investigación y archivo de Cristina Híjar [#NMC cat. 6]" Recuperado en: 68+50 (México: MUAC-UNAM, 2018), 269.

Vemos ahora que el arte ha abandonado sus intenciones más tradicionales para intentar imitar lo que las estrategias disruptivas plantean. En América Latina han existido múltiples ejemplos de estas acciones, volviendo a hablar de la Gráfica del 68 en México, *El Siluetazo*¹⁴⁷ durante la dictadura en Argentina o si nos vamos a ejemplos más contemporáneos a los derrumbes de las estatuas de Cristóbal Colón en todo el continente en contra de la memoria oficial del "Descubrimiento de América". Estas acciones no proponen un diálogo con la autoridad ni lo oficial, sino es una contestación a los órdenes que la calle, los

¹⁴⁷ Acción pública que se realizaba durante los ochentas en la época en que la dictadura en Argentina se estableció. A palabras de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone: "La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar "la presencia de la ausencia". Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, introducción a *El Siluetazo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 7.

monumentos e incluso las respuestas estatales plantean. Los autores de *Perder la Forma Humana* añaden:

[...] a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de la acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. [...] las acciones estéticas de los ochentas, básicamente, surgen como suplantación del realismo como discurso estético-político; [...] Tucumán Arde (que ofrece, además, la nota revolucionaria de que el fracaso de la acción puede ser revertido con su triunfo en el tiempo, en la larga recepción).¹⁴⁸

Esta naturaleza del arte y sus técnicas al servicio de la acción política se ha expandido a tal nivel que los artistas incluso no tienen a veces una injerencia directa con los procesos creativos que a veces suceden. Incluso los artistas que organizan y plantean las acciones son desplazados por la población que adopta ciertas prácticas para manifestarse. A veces quienes llegan a tomar el liderazgo son los padres y madres de las víctimas, por ejemplo las movilizaciones de Las Madres de Plaza de Mayo en Argentina que se insertaron a *El Siluetazo*. En este caso Ana Longoni y Gustavo Bruzzone mencionan:

El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente.¹⁴⁹

¹⁴⁸ André Mesquita et al., "INTERVENCIÓN/INTERVENSIÓN/INTERPOSICIÓN", 145.

¹⁴⁹ Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, introducción.



Ilustración 37 Teléfono público donde fue encontrada Lesvy Berlín. Ubicado en el anexo de la Facultad de Ingeniería de la UNAM. Foto de Arturo Contreras Camera. Recuperado en: <https://piedepagina.mx/ofrecen-disculpas-publicas-a-familia-de-lesvy-osorio-por-no-investigar-su-feminicidio/>

De ese modo *El Siluetazo* abrió esta invitación de trazar las siluetas del cuerpo para que la presencia de todos los desaparecidos durante la dictadura reaparecieran del espacio público del cual fueron despojados. Este es un ejemplo de

que estas acciones se resignifican y se deslindan de las intenciones artísticas, se socializan y se ocupan como prácticas colectivas y unificadoras. Podemos también agregar las visualidades que surgieron de las convocatorias y alianzas que han hecho los padres de los 43 estudiantes de Ayotzinapa desde 2014 que incluso llegaron a plantar un anti monumento en la avenida Reforma de la Ciudad de México¹⁵⁰ y si regresamos al caso de la UNAM podemos hablar de Araceli Osorio y las asambleas que se sostenían en el teléfono público donde fue encontrada Lesvy¹⁵¹. Teniendo esto en cuenta, abro la pregunta: ¿cómo es que sabemos de la existencia de estas acciones si se realizaron en momentos y espacios específicos en la historia? La respuesta que podría plantear desde mi perspectiva contemporánea es desde la imagen y la insistencia en ellas. Si bien los ejemplos que mencioné como los 43 o Las Madres de La Plaza de Mayo son referentes en muchos campos de los estudios latinoamericanos contemporáneos y encontramos múltiples revisiones a estos casos en simposios, foros y cátedras, las acciones a las que tenemos acceso como los derrumbes de las estatuas o los pañuelos verdes pro aborto en monumentos o pintas –símbolo visual contemporáneo que recorre el largo y ancho del continente– sabemos de su

¹⁵⁰ Véase ilustración 36.

¹⁵¹ Véase ilustración 37.

existencia porque las vimos en internet, no el hecho como tal sino como imagen o imagen en movimiento.

The success of unauthorized monuments today may stand and fall with their impact online. [...] But the virtual realm not only plays a key role in an unauthorized monument's creation and preservation but also —if its removed- in its afterlife.¹⁵²¹⁵³

Así como lo indica El-Mecky estas acciones ven su eficacia al ser compartidos en línea, un quehacer político que entiende esta relación *online/offline*. Pero como lo indica la cita y como lo he estado reiterando de manera tal vez ansiosa es que este espacio virtual también juega un papel importante en el derrocamiento de los monumentos ilegales. Actualmente cuento con esta pequeña colección de imágenes de las cuáles ya no tengo acceso en línea ya que el algoritmo de búsqueda ya no me deja llegar a las fuentes y usuarios que las subieron. Parece contradictorio que en esta economía de la atención en vez de inmortalizar estos momentos no contemos con esta garantía de que se preserven estos registros, volviendo a Hito Steyerl: *de estas imágenes pobres*. Quiero hilar estos dos conceptos, *los monumentos ilegales y las imágenes pobres* ya que creo que éstas son las piedras angulares de estas reflexiones sobre los ejercicios visuales en monumentos. Si bien estos monumentos ilegales pueden o no trascender primero en la esfera del espacio *offline* también los registros de éstas, sus imágenes pobres, depende mucho de los algoritmos de estas redes de comunicación oficiales y corporativas. Es un desafío en el espacio público y virtual. Nos estamos aproximando a una posible respuesta a la hipótesis planteada del ensayo: ¿puede ser esta imagen pobre de un ejercicio visual ilegal llegar a ser monumental tanto en el espacio público¹⁵⁴ y en el espacio virtual? Yo creo que sí, pero primero dependerá de las estrategias que se apliquen primeramente en el espacio público y el impacto en el contexto en que enmarcan y también en cómo las documentaciones registradas sobre esa acción conviven con ciertos usuarios y comunidades. Esta monumentalidad en línea y fuera de ésta no necesariamente sólo debe atraer a simpatizantes, sino también hay que considerar las conversaciones que pueden detonar los elementos

¹⁵² El-Mecky, "Illegal Monuments", 181.

¹⁵³ Traducción: Hoy el éxito de los monumentos inautorizados podría mantenerse o caerse con su impacto en línea [...] Pero el campo virtual no sólo juega como un papel clave en la creación y preservación de monumentos inautorizados, también —si es removido— en su vida futura.

¹⁵⁴ Entendiéndolo como este espacio físico o tangible.

ilegales y sus imágenes pobres son importantes. Considero que no sólo debe nutrirse de las personas que aceptan el mensaje sino también de los que discrepan, como los monumentos en la vida real, de quienes inmunizan la acción tanto como para protegerla como para erradicarla.

Unauthorized monuments appear to exist in many different spheres all at once: they can be illegal but become treasured by the state; they are physical objects, which may still unfold their greatest impact online; they can look innocent or playful but harbor a much darker message; they can be use the traditional visual language of state-sanctioned monuments but express a strong anti-establishment message.¹⁵⁵¹⁵⁶

La anterior cita nos habla de esta aporía, mientras puede ser ilegal también es apreciada por el poder e igual depende de cuál poder. No obstante estas imágenes o registros en línea sólo cristalizan el momento, o sea son una representación, no es una fuente de verdad absoluta de lo que la intervención al monumento intentó señalar, no nos dice cómo fueron los elementos que rodearon la intervención. Entonces la eficacia depende de los lenguajes y nombres que se emplean, eso sí, esta ilegalidad pretende hacer este mensaje contestatario y al mismo tiempo su lectura y aceptación por los usuarios que se encuentren con las imágenes. Es un desafío que dependerá mucho de los enfoques e intenciones y así quiénes responde o incluso a quiénes convoca en su activación. También El-Mecky apunta:

Perhaps it is their self-contradictory nature that makes unauthorized monuments so fascinating. In addition, they suggest that anyone can erect a memorial, at any time-not just the state. These memorials can transform a forgotten fountain or a sidewalk into a dramatic site of community bonding, diplomatic conflict, or ritual. Unauthorized monuments challenge who and what we commemorate and say as much about the past as about the future.¹⁵⁷¹⁵⁸

¹⁵⁵ El-Mecky, "Illegal Monuments", 186.

¹⁵⁶ Traducción: Los monumentos inautorizados parecen existir en diferentes esferas a la vez: pueden ser ilegales pero ser atesorados por el Estado; pueden ser objetos físicos, que aún pueden desplegar su grandioso impacto en línea; pueden parecer inocentes o juguetones pero albergar un mensaje mucho más oscuro; pueden usar un lenguaje tradicional visual por los monumentos autorizados por el Estado.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Traducción: Tal vez en su propia naturaleza contradictoria la que hace a los monumentos inautorizados tan fascinantes. En adición, éstos sugieren que cualquiera puede erigir un memorial, en cualquier momento, no sólo el Estado. Estos memoriales pueden transformar una fuente olvidada o una acera en un sitio dramático de unión comunitaria, de conflicto diplomático o ritual. Monumentos inautorizados desafían a quién y qué conmemoramos y dicen mucho del pasado así como del futuro.



Ilustración 38 Registro de la acción del 30 de octubre del 2018. Estudiantes organizados al marco del Día de los Muertos en México rinden un homenaje de los miembros de la comunidad que murieron durante el rectorado de Enrique Graue Wiechers. La acción consistía en tapar con una manta la palabra #HechoenCU para formar la nueva etiqueta #MuertoenCU. Actualmente se puede encontrar con dicha etiqueta registros de la acción. Fotografía por @chatori_photo

Estos ejercicios ilegales además plantean este intercambio de narrativas revirtiendo las oficiales; a su vez crean esta invitación a la creación de nuevos monumentos ilegales, casi como si planearan una conversación que puede continuar hasta que se desee. Pensemos tal vez en el teléfono que ahora funge como anti-monumento o monumento ilegal, – en los términos de este ensayo para hablar de este intercambio y social del que hablaba José Luis Barrios al hablar del arte público– y lo que sucedía en este teléfono que además de reunir y albergar estas organizaciones feministas también daba pie a este ensamble de la comunidad y sobre todo de los rituales y peregrinajes que podrían suceder ahí. No sólo fue resignificar el espacio donde fue encontrada muerta Lesvy, sino también este espacio se transformó en un espacio donde rituales de organización, pero también afectivos sucedían, ya no sólo era el enmarcar sino también cómo ocupar este espacio y cómo interactuar con él, eso desde mi perspectiva es lo que le dota monumentalidad simbólica a estos lugares, lugares de recuerdo, de protesta y también de sanación, un nuevo lugar de memoria. El-Mecky agrega:

Illegal monuments are slippery and often harbor many contradictions, merging humor with trauma or the virtual with the real. Thus, they may be impossible to define. And yet —at the same time— it is precisely their shifting nature that allow us to reconsider what a monument, be it legal or illegal, actually is.¹⁵⁹¹⁶⁰

Con el concepto de monumento ilegal no busco definir lo que son estas prácticas, mucho menos desde el lugar donde las enuncio, desde mi condición de varón, pero creo que desde una perspectiva interseccional podemos ir perfilando una reflexión colectiva para ir reconociendo estas prácticas. Reconocer que estos ejercicios visuales/políticos/inmunitarios provienen de nuestro humor, de nuestra indignación y de nuestro trauma, de lo que nos atraviesa. Creo que lo que estos ejercicios ponen en la mesa de discusión lo que El-Mecky denuncia: cuál es el valor y uso de los monumentos ya sean legales e ilegales. Si los monumentos emplean estas memorias que han trascendido las generaciones me parece importante la labor de los monumentos ilegales, el de plantear en el espacio físico y virtual. Ahora poder ver estas memorias y acontecimientos recientes sin

¹⁵⁹Ibid., 177.

¹⁶⁰ Traducción: Los Monumentos Ilegales son inestables y frecuentemente albergan muchas contradicciones, fusionando el humor con el trauma o lo virtual con lo real. En consecuencia, pueden ser imposibles de definir. Y aún así —al mismo tiempo— es precisamente su cambiante naturaleza la que nos permite reconsiderar qué realmente es, legal o ilegal, un monumento.

la mirada de los vencedores que impera en estos monumentos sino también de los derrotados, de las víctimas, de los fracasos. Tal y como insiste El-Mecky en el título apartado de su ensayo tal vez queramos definirlos, pero su falta de autorización les dota de indefinición.

3.4 Los Límites del Arte

Intentar definir y categorizar estas prácticas es una tarea difícil e incluso podría ser un atentado hacia ellas, ya que son una respuesta anti sistema. Lo que nos toca ahora es poder pensarlas y reflexionarlas tomando en cuenta sus valores contradictorios —los cuales podemos pensar como una respuesta o una respuesta inmunitaria si seguimos el pensamiento de Esposito. En el anterior apartado hemos realizado aproximaciones para entender a estos documentos de intervención en el espacio público como bienes monumentales. Las imágenes que recuperamos de estas acciones son de hechos que no surgen bajo los marcos legales urbanos o institucionales y es por ello que con lo que nos quedamos es con ese registro del acto no autorizado. Pero bien estas acciones parecen estar condenadas a eliminarse debido a que son acciones no autorizadas y segundo, se hacen con materiales y elementos que pueden ser retirados y desaparecer. Laura A. Malacuso, introduciendo el texto de Nausikaä El-Mecky en su compilación *Monument Culture* apunta:

El-Mecky says that though these illegal monuments are often created out of materials that disappear, they live on in the digital world and can become permanent, changing monument culture by forcing the question “What is a monument today?”.¹⁶¹¹⁶²

La pregunta que lanza El-Mecky es una oportunidad de dislocar el rígido concepto y concepción de la palabra monumento. Si bien El-Mecky propone una nueva categoría de elementos que suscriben a esta cristalización de nuevas memorias, personajes y acontecimientos, pero que, a su vez participan en nuevas dinámicas de visibilización y socialización y que no encajan rígidamente

¹⁶¹ Laura A. Malacuso, introducción a *Monument Culture. International Perspective on the Future of Monuments in a Changing World*. Editado por Laura A. Malacuso. (EUA: Rowman & Littlefield, 2019), xvii.

¹⁶² Traducción: El-Mecky dice que a pesar que estos monumentos ilegales son frecuentemente creados de materiales que desaparecen, su vida en el mundo digital y cómo pueden volverse permanentes, cambian la cultura de monumentos forzando la pregunta: “¿Qué es un monumento hoy?”

con el arte o los artistas. Ciertamente estas acciones abren la pregunta de qué es un monumento y cómo hacerlo y cómo lo hacemos. Si bien podemos pensar que los monumentos son una de las herramientas que usa el Estado para referirse hacia nosotros el pueblo y hacia qué y quiénes debemos recordar, pero esta comunicación no pasa de nosotros al Estado. Si ese es el sentido rígido y funcional del término monumento estos llamados monumentos ilegales se salen



Ilustración 39 A un año de los ataques de grupos porriles a estudiantes, el 3 de septiembre de 2019, tuvo lugar una manifestación a los alrededores de La Rectoría de Ciudad Universitaria. Lo que se destaca de esta manifestación es que se desarmó la estructura monumental que enunciaba Autonomía90 –estructura que se puso al margen de los 90 años de la declaración de autonomía de la UNAM–. La estructura monumental fue fragmentada y se arrojó en distintos puntos de Las Islas. En la imagen se ve cómo algunas letras yacen en el espejo de agua del campus central. Imágenes cortesía de mi amistad 'Chema'.

del mismo término ya que en todo momento hacen una respuesta a los órdenes establecidos, proponen nuevos canales de comunicación desde las plataformas del Estado, sus monumentos y sus espacios públicos.

Antes mencionaba la importancia de las visualidades y lenguajes empleados en estos ejercicios, es por eso que aquí radica su eficacia, se usa el lenguaje para hablar, para enunciar, ya no sólo para que apele a los

colectivos sino también que llame la atención del Estado para expresarles el mensaje de descontento. Estas acciones no sólo hablan de nosotros, de las víctimas, de los fracasos, de ti o de mí, también hacen un llamado de atención a sus interlocutores, El Estado, las instituciones, la sociedad y las comunidades. Esto que provocan estas nuevas monumentalidades rebasan las concepciones primigenias del monumento, el de cristalizar ideas o ideales y de simplemente erigirse en la urbanidad, vemos un cambio en las funciones e intenciones de éstas, los procesos colaborativos que lo catalizan, los lenguajes y visualidades empleados, la forma en que conviven efímeramente en un espacio determinado

y cómo esta discusión ahora habita en el mundo del internet y puede garantizar su expansión, al igual que su institución o destitución. Como decía, definir y tratar de entender sólo académicamente estas intervenciones es un proceso inmunitario en contra de ellas, ya que negamos sus intensidades y lo que las provocó.

Al menos desde mi posición y desde el mundo y la teoría del arte se encuentran límites para el entendimiento de estas acciones, sobre todo en este pensamiento binario que de si es arte o no, si es bello o verdadero, tiene relevancia visual o no. También no omitir que estas imágenes y acciones surgen desde el seno de la violencia al trasladar

estas prácticas a los campos del arte. Podemos pensar que son estas verdades dolorosas como la muerte y la violencia en Ciudad Universitaria, la representación de la ausencia, la invocación e insistencia de nombres escritos todo el tiempo, pero también algo indeseable es ver un espacio como el de Ciudad universitaria sucio, pintado, maltratado, las letras monumentales que ensambladas que juntas dicen *Autonomía90*¹⁶³ desarmadas en el espejo de agua del campus, entre otras acciones. Lo intolerable lo podemos también pensar cómo Esposito lo piensa respecto a los peligros que pueden significar una amenaza a una comunidad: ¿qué imágenes crean intolerancia o peligros? Con respecto a la imagen intolerable Jacques Rancière en su obra *El Espectador Emancipado* señala:

En principio la cuestión parece preguntar tan sólo cuáles son los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación [...] ... son imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad o imágenes



Ilustración 40 Resultado de la maifestación del 3 de septiembre de 2019. Cortesía de mi amistad "Chema".



¹⁶³ Tipografía monumental de color blanco situada en 2019 en el campus central de la UNAM con motivo de los 90 años de la Autonomía que tiene la universidad. Esta estructura llegó a habitar una época con el #HechoenCU junto con otras estructuras monumentales de menor escala que decían PAZ y AMISTAD.

inmediatamente invertibles en su realidad verdadera, para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es una cosa mala. [...] denuncia la inversión de la vida, que consiste en ser un consumidor pasivo de las mercancías. Nos dice que la única respuesta a este mal es la actividad.¹⁶⁴

Estas imágenes intolerables no sólo deberían de habitar en las redes y quedarse en el consumo visual al cual estamos acostumbrados. No encasillar a estas imágenes desde los territorios del arte no solamente es sobre el empleo de la teoría del arte en ellas, también se refiere en cómo las vemos y pensamos. Contrario al arte que observamos en museos o galerías estas imágenes pretenden romper esta pasividad del espectador e invitarles al accionar más estas imágenes. ¿Cómo las accionamos? Pues desde diversas instancias, en la creación de nuevos monumentos ilegales, en el uso de nuevas visualidades y lenguajes y también a escribir y entenderlas desde diversos campos reconociendo que su definición no solamente depende de su estudio sino también de las experiencias que crea. Ahora todas estas discusiones arrojadas sobre las intervenciones, las imágenes y las nuevas monumentalidades quisiera reflexionarlas en el próximo apartado.

¹⁶⁴ Jacques Rancière, *El Espectador Emancipado*. (Buenos Aires: Manantial, 2010), 85-89.

Epílogo. Uno de los muchos horizontes de lectura de las Letras Blancas. La Imagen Como Monumento.

Esposito menciona que cuando el lector ya tenga su colección de momentos seleccionados y que les pueda ayudar a entender los paradigmas contemporáneos se puede ir vislumbrando un horizonte de lectura¹⁶⁵. Ya que tuve una colección imágenes sobre intervenciones a la estructura monumental #HechoenCU, los conceptos clave, reconocer lo que comparten y lo que podrían compartir es momento de vaciar todo en un mismo horizonte para poder hacer una reflexión. Sin duda tendré que recuperar y volver a invocar en este apartado lo que se hablado en estas páginas, sobre todo a nuestro objeto de investigación: las letras blancas de #HechoenCU.

Las letras blancas son una estructura monumental de lámina negra; son un conjunto de letras que ensambladas forman frases. En el caso de la UNAM y en la Ciudad Universitaria se establecieron en 2017, las letras blancas han tenido muchas variantes como *unam*, #HechoenCU, PAZ, AMISTAD¹⁶⁶ y *Autonomía90* hasta el año 2019. La idea de estas estructuras es que sirvan como plataforma o fondo para crear postales de lo que es ser estudiante de la UNAM en la Ciudad Universitaria. Christian Mendoza menciona que estas tipografías son un fenómeno que se ha ido replicando en las urbanidades, en zonas rurales e incluso escuelas para indicar dónde estamos y crear estas postales: “Estamos hablando de la instalación de letras, altas como el tamaño de una persona, como #CDMX y, de una manera más puntual, #HechoEnCU.”¹⁶⁷ No sólo se espera que los transeúntes se retraten en estos inmuebles, sino que esas fotografías sean compartidas y que *habiten* en el mundo *online*.

Esta es una estrategia contemporánea de branding. Una suerte de creación de imaginarios que refuercen un *orgullo de pertenencia* a un sitio o institución. En el caso de la UNAM, sobre pertenecer a la Máxima Casa de Estudios y que sus aulas y acontecimientos sucedan en un lugar llamado Patrimonio de la

¹⁶⁵ Óscar Espinosa Mijares, “Inclusión-Exclusión: El reverso dialéctico de lo político. Una lectura en torno a Esposito”, en *El Intruso: Política y Exclusión. Tres Reflexiones en torno a la clandestinidad*, Coord. Universidad Iberoamericana (México: Las Lecturas de Sileno, 2015), 18.

¹⁶⁶ Estas últimas dos aparecieron de repente. Se desconoce si son de origen institucional o independiente.

¹⁶⁷ Cristian Mendoza, “Lo que esconde el monumento”, *Arquine*, (2017), 10 de mayo de 2017, <https://www.arquine.com/lo-que-esconde-el-monumento/>

Humanidad por la UNESCO. Estas letras vienen a reforzar esta idea cuando los usuarios se toman una foto en estas estructuras y lo comparten, compartiendo – o presumiendo– su orgullo al pertenecer a la universidad más importante de México y de las más prestigiosas en América Latina y el mundo. Mendoza menciona:

Ciudad Universitaria también es el origen de una ideología en torno al monumento: el “orgullo UNAM”, una actitud que no es del todo inexplicable dada la tradición de excelencia académica, la representación que la universidad tiene con un equipo de fútbol y el conocimiento que los estudiantes tienen sobre el patrimonio arquitectónico y artístico que alberga el campus, y bajo el cual puede llegarse a confundir la estrategia de marketing descrita anteriormente. Este orgullo a veces deja de referirse a la práctica humanística y científica que se pueda ejercer dentro y fuera de las aulas, tampoco a las perspectivas críticas que se puedan construir ahí.¹⁶⁸

Por lo tanto, veo esta estrategia de las tipografías blancas como una nueva apuesta en el espacio, ya no basta con la tradición que el arte público de los cincuentas, se debe dar un elemento que nos haga sentir como universidad contemporánea y al mismo tiempo un signo que identifique a esta generación que estudia ahora en las aulas. José Luis Barrios apunta:

Este cambio en la manera de existir del arte público no es gratuito, antes bien se relaciona estrechamente con la propia transformación que el sentido del espacio social ha propiciado y con la vinculación del desarrollo que las ciudades modernas han sufrido a lo largo del siglo XX; metamorfosis de la que el arte no sólo no se puede sustraer, sino que ha sido una agente importante.¹⁶⁹

Pareciera que el orgullo se desplazó para integrar valores y omitir otros, no sólo es que estudiemos ahí, sino que también lo que representa a nivel social e histórico. Con lo anterior antes descrito, ¿qué sucedería que un día ese patrimonio y ese dispositivo de la creación de postales es pintado, maltratado, violentado e incluso destruido? Esa acción despoja de la *belleza y misticismo* del que la institución hace énfasis y destruye completamente el imaginario de los adjetivos que la describen. La primera reacción y la más natural sería la de indignarnos porque alguien se atrevió a intervenir algo que se supone debemos preservar porque según es *nuestro patrimonio*. No se puede negar que el diálogo que la arquitectura, la naturaleza y las representaciones artísticas en Ciudad Universitaria juegan un papel importante en la narrativa oficial sobre el patrimonio

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Barrios, “El derrumbe de la estatua”, 7.

es un lugar que alberga, además de historia y valores. Mendoza vuelve a mencionar: “Para bien o para mal, el arte público es una herencia de ese prisma que pudo ver en el arte una fábrica de imaginarios: el Estado construía su propia faz a través de piezas públicas.”¹⁷⁰ Cuando estas piezas públicas que habitan en un espacio particular o único como en el demarcado como patrimonio son transformadas los valores que representan ya significan otra cosa, ya no son bellos, ya no son verdaderos, ya no son esa historia. Es como si al ver ese espacio público transformado y violentado irrumpiera de manera estridente una melodía que está siendo reproducida en un tocadiscos. El enojo y el descontento al ver interrumpido este escenario, en una primera instancia, no nos deja ver que fue lo que sucedió para que llegáramos a este punto. Es importante decir que mucha de la población de la UNAM se queda en esta primera reacción, la cual es muy válida pero no permite ampliar el espectro de reflexión.

En el segundo capítulo de esta investigación, puse mi foco de atención en lo monumental del campus central de la Ciudad Universitaria de la UNAM. Pero he de decir que la Ciudad Universitaria se compone de otros espacios monumentales, el más característico y el que creo que no debemos olvidar es el Espacio Escultórico.

" Uno de los sitios emblemáticos de la Universidad Nacional Autónoma de México es, sin duda, el Espacio Escultórico. Inaugurado el 23 de abril de 1979, el Espacio Escultórico surgió como idea del escultor Federico Silva en 1977, con el propósito de plasmar las artes plásticas y el movimiento escultórico geométrico en México en un entorno natural. El centro de este espacio se encuentra ubicado en la zona del Centro Cultural Universitario, en una superficie de terreno natural. Se compone de dos partes, una plataforma de desplante y una serie de figuras geométricas.”¹⁷¹

Este espacio se encuentra en el circuito Mario de la Cueva, en un área alejada del campus central pero que pertenece al mismo territorio de la Ciudad Universitaria. Curiosamente el lugar se ubica dentro de la REPSA (Reserva Ecológica del Pedregal del San Ángel). El proyecto proponía una visión vanguardista de la escultura de la época que estaba altamente influenciada por

¹⁷⁰ Mendoza, “Lo que esconde el monumento”, <https://www.arquine.com/lo-que-esconde-el-monumento/>.

¹⁷¹ “Conoce el espacio escultórico de la UNAM”, *Fundación UNAM*, recuperado el 25 de marzo de 2022, <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/conoce-el-espacio-escultorico-de-la-unam/>

el geometrismo mexicano y a su vez que el arte producido entablara una conversación en todo momento con la naturaleza. Saúl Silva Zúñiga apunta:

Sobre la roca volcánica y la vegetación se levantan las esculturas que han sido restauradas en años recientes, siendo un invaluable patrimonio universitario. Con una ruta no definida, el paseo nos lleva a través de las obras y del Centro Cultural Universitario. Las serpientes del Pedregal se extienden desde el Centro Universitario de teatro hasta el circuito Mario de la Cueva.¹⁷²

Podríamos concluir que es un jardín escultórico, otro tipo de jardín que el campus central propone pero con un carácter monumental obvio. Manuel Felguérez, uno de los artistas participantes en la concepción del proyecto colectivo del jardín escultórico y que también posicionó un proyecto escultórico individual menciona: “El terreno originalmente destinado al proyecto tiene una superficie aproximada de 40,000 metros cuadrados, y dentro de éste nuestra escultura¹⁷³ ocuparía más o menos la tercera parte.”¹⁷⁴. Hay que recordar que este terreno era pedregoso y rodeado de flora y fauna endémica.



Ilustración 41 Vista aérea del Espacio Escultórico de la UNAM. Recuperado en <https://www.mexicodesconocido.com.mx/espacio-escultorico.html>

¹⁷² Saúl Silva Zúñiga, “Espacio Escultórico”, *Órgano informativo del Sindicato de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM)*, recuperado el 24 de marzo de 2022, <https://stunam.org.mx/8prensa/2017union/8union1141/11-may-17/02espacioescultorico.html>

¹⁷³ Refiriéndose al proyecto colectivo en el que participaron Federico Silva, Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián.

¹⁷⁴ Manuel Felguérez, *El espacio escultórico*, recuperado el 24 de marzo de 2022, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/877/1998106P173.pdf;jsessionid=3AB38A6E555041ED8F17ABAA1045271A?sequence=2>

El espacio escultórico se acompaña del Paseo de las Esculturas, un espacio que contiene proyectos individuales de los artistas que participaron en la creación del Espacio Escultórico.

El 23 de abril de 1979 quedó inaugurado el espacio escultórico de Ciudad Universitaria, donde se encuentran dispersas, geométricamente, las esculturas creadas por los artistas involucrados en el proyecto. Aquí podemos encontrar Las serpientes del Pedregal y Ocho conejo de Federico Silva; Ave dos de Hersúa; Coatl de Helen Escobedo; Colotl de Sebastián; Corona del Pedregal de Mathias Goeritz y Variante de la llave de Kepler de Manuel Felguérez.¹⁷⁵

Con más de 40 años existiendo, el Espacio Escultórico sigue siendo uno de los mayores atractivos que la Ciudad Universitaria tiene, creando estos momentos de reflexión con el paisaje. Las pirámides que forman este círculo parecieran ser un tropiezo en medio de la naturaleza pero al mismo tiempo éstas son una nueva forma de experimentarla. La idea de ser un lugar donde no se viera el final y existiera esta solemnidad del paisaje ha sido interrumpida recientemente ya que en el paisaje impoluto que antes se experimentaba ahí ha encontrado un nuevo huésped, el edificio H de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la universidad, producto de la misma expansión y demanda que afrontan cada vez más los centros de estudio de la universidad.

El espacio escultórico junto con el Paseo de las esculturas sigue buscando este diálogo con lo impresionante que pueden ser los escenarios naturales que ofrece el Pedregal de San Ángel a pesar de la expansión de la universidad y la urbanización en la Ciudad de México.

Esta es una de las demostraciones más significativas en la Ciudad Universitaria de lo monumental. Mencionaba en líneas anteriores que la arquitectura de CU proponía una integración de los discursos plásticos, en específico del muralismo, a la arquitectura funcionalista. Garcíavelez plantea lo siguiente:

¹⁷⁵ Silva Zúñiga, “Espacio escultórico”, <https://stunam.org.mx/8prensa/2017union/8union1141/11-may-17/02espacioescultorico.html>

resulta inevitable recoger aquí la influencia de ciertos preceptos prehispánicos en el ámbito urbano, donde terrazas, taludes y escalinatas tienen la palabra en los espacios abiertos; [...]Esto, nos lleva, a glosar sobre el concepto de monumentalidad, que forma parte intrínseca, del conjunto. Efectivamente, conceptos urbanos y de paisajismo que provienen de la época precortesiana y que también se mostraron en el virreinato, se ven naturalmente recogidos en el diseño de la totalidad de Ciudad Universitaria, con proporciones monumentales como signo distintivo. [...] ¹⁷⁶

Lo que indica Garcíavelez respecto a la monumentalidad de las construcciones de Ciudad Universitaria, vemos que también puede adecuarse a las cuestiones plásticas que la misma Ciudad Universitaria tiene. Así pues, vemos que la monumentalidad es una característica inmediata que CU persigue. Si bien en el campus central lo monumental se ve en la arquitectura y los murales que tiene, el Espacio Escultórico es una prueba de que la monumentalidad se plantea en diversos terrenos y sobre todos en los de la escultura de gran escala. Tal como lo indica Mónica Cedujo: “Se debe reconocer a esta ciudad universitaria como una zona de monumentos,”¹⁷⁷. Ahora bien, si Ciudad Universitaria se identifica como espacio monumental podemos también establecer la línea de pensamiento que las imágenes que se arrojan, producen y observan en Ciudad Universitaria también poseen esa fuerza monumental, donde memorias transitan, tal y como lo como indican Salvador Lizárraga y Cristina López: “CU ha sido el escenario de acontecimientos nacionales: como bastión de lucha para la defensa de las injusticias sociales, como un gran espacio público de todos los mexicanos.”¹⁷⁸. Esta cualidad de escenario en un lugar monumental y de acontecimientos históricos abre el horizonte de lectura de que no sólo hay monumentos tangibles sino también monumentos que aparecen o desaparecen en nuestra memoria. Es por eso que, atravesando las imágenes ante este paraguas que la monumentalidad Ciudad Universitaria posee, hechos que se hacen imágenes mentales, físicas o digitales y que crecen gracias a la recepción y aceptación de partes de la comunidad universitaria y al mismo tiempo que se

¹⁷⁶ Carlos Garcíavelez Alfaro, “Influencias a través de las fronteras: Un proyecto panamericano”, en *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, (EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014), 31.

¹⁷⁷ Mónica Cedujo, “Declaratoria de CU como Patrimonio y su conservación”, en *Habitar CU 60 Años*, Coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, (México: UNAM, 2014), 287.

¹⁷⁸ Salvador Lizárraga Sánchez, Cristina López Uribe, introducción a *Habitar CU 60 Años*, (México: UNAM, 2014), 32.

producen en una zona de monumentos.¹⁷⁹ Lo monumental se adhiere a la imagen.

Ante la efervescencia de muchas insistencias enmarcadas por hechos de violencia y políticos se vieron arrojadas visualidades de sumo valor, parecía que los aconteceres políticos de esta generación se dirigían a un campo de posibilidades amplio, lo que significaría un sinfín de estrategias políticas y visuales que se verían ejecutadas en el campus central en los próximos años, todo iba en marcha y con fuerza hasta la pandemia de COVID-19. Una situación



Ilustración 42 Intervención a las letras blancas. Con un estencil y pintura en aerosol se pintó la frase NO PINTAR. Se puede interpretar como una ironía ya que mientras se condenan las rayas y pintas a la estructura, se una esa frase – que es común verse en varias calles de México en paredes que no quieren ser pintadas– como un indicador a que no se pinte cuando el monumento ya fue intervenido. Autor desconocido, circa 2017.

que no dependía de nadie y que de algún modo cambió nuestra forma de estudiar y de hacer política visual pero sobre todo transformó nuestra forma de vivir.

La pandemia sin duda ha transformado nuestras maneras de actuar y accionar, pero también ha ayudado para que esos acontecimientos fuertes no sean mencionados más; mejor dicho que no existan oportunidades de volver a traer estos hechos a las activaciones estudiantiles. Si bien en el caso de Lesvy ya se ejecutó justicia en contra de su feminicida, hay algunos casos que siguen

¹⁷⁹ Retomando el argumento de Mónica Cedujo antes citado.

abiertos y que sin duda no habría que olvidar para seguir evocando esas memorias. Entonces, ¿dónde quedaron las letras blancas? Pues como la



Ilustración 43 Durante el 2019 se colocaron otras letras blancas con las palabras PAZ y AMISTAD respectivamente. En este caso, un grupo de estudiantes separó las letras blancas de la palabra AMISTAD y formar la frase IM SAD –en su traducción “ESTOY TRISTE”. A diferencia de las otras imágenes podemos volver a lo que El-Mecky menciona sobre los monumentos ilegales, que estos devinen de nuestro humor y trauma. En el caso de esta imagen, que podemos interpretar suponía ser con motivos de humor, tenemos la oportunidad de encontrar un sentido crítico. Mientras que expresa una emoción angustiante de forma paródica, también nos habla en cómo se usan las estructuras monumentales y cómo su uso ha repercutido para que varias personas lo usen como plataforma de comunicación, no sólo para la creación de postales en la vida en Ciudad Universitaria.

mayoría de los monumentos después de una manifestación, rayadas, destruidas, violentadas. En esas intervenciones se vislumbraba el nombre de Lesvy e incluso de otras víctimas que no tuvieron el nivel de mediación como el caso de la antes mencionada, e incluso unas consignas más severas como *UNAM Feminicida*. Esas son algunas de las varias intervenciones de las cuales el monumento fue expuesto.

No sólo bastó con lo que pasaba en el espacio patrimonial, sino que existieron registros de lo que pasó y su impacto fue mayor ya que llegó a las navegaciones en internet de la mayoría de estudiantes de la UNAM. Fue ahí que una discusión sobre adónde dirigimos nuestra indignación fue abierta y sobre todo cuáles serían “las formas” de manifestar estos malestares.

Durante toda la investigación hemos visto este cambio de ideas y reflexiones de diversos objetos de estudio, e incluso de filosofías que nos podrían ayudar a tratar de entender todo este fenómeno. Estas intervenciones representan una minúscula parte de lo que sucede en el globo en materia de ejercicios de intervención en el espacio público, en específico en monumentos, quisiera definir a estas acciones como *Monumento Ilegal* desde la perspectiva de Nausikaä El-Mecky que se reflexionó anteriormente. Si bien “otras formas” plantean una forma de responder enmarcado a las legalidades de las instituciones mencionaba que es difícil que éstas simpaticen o tengan una forma efectiva de visibilidad y aceptación ya que siguen ejecutando desde los órganos de poder. Si nos referimos a que las acciones de intervención a monumentos y al espacio público se pueden entender desde la categoría de monumento ilegal no esperemos entonces que éstas respondan a las formas o maneras sugeridas a que el estado plantea. Pero, ¿cuál fue la insistencia del #HechoenCU que casi llegó a transformarse en un espacio de discordia e incluso de intervención obligatoria después de cada suceso de violencia? El-Mecky dice:

The easiest way to create an illegal monument may be to transform an existing one: smear it with red paint so that it appears to be dripping with blood, change the inscription or [...] tape a hatchet to its forehead.¹⁸⁰ [...] This can create the impression that there are only two options: either accept the monument that the authorities have created or attack it. And yet far less attention has been given to a third option: to create an entirely new monument from scratch, bypassing the official channels entirely. This “third way” can be expensive and dangerous, but sometimes the payoff surpasses the activists’ wildest expectations.¹⁸¹¹⁸²

En el caso de todas las visualidades que existieron al ataque de las letras blancas vemos que en muchos casos se aceptó el monumento como plataforma para intervenirlo, sólo se le interpusieron elementos nuevos, se escribieron cosas sobre lo escrito, se rodeó de elementos para transformarlo e incluso en el caso

¹⁸⁰ La autora hace la referencia de que si se busca “illegal monument” por internet se presentarán imágenes de monumentos modificados, mutilados, desfigurados o destruidos completamente.

¹⁸¹ El-Mecky, “Illegal Monuments”, 177.

¹⁸² Traducción: La manera más sencilla de crear un monumento ilegal podría ser transformar un monumento existente: untarlo con pintura roja para que parezca sangre roja goteante, cambiar su inscripción o [...] pegar un hacha en su frente. [...] Esto puede crear la impresión de que sólo hay dos opciones: o aceptar el monumento que las autoridades han creado o atacarlo. Aún así se le ha puesto poca atención a una tercera opción: el crear un nuevo monumento enteramente desde cero, sobrepasando los canales oficiales en su totalidad. Esta “tercera opción” puede ser cara y peligrosa, pero a veces la recompensa rebasa las más altas expectativas de los activistas.

de las letras que decían PAZ y AMISTAD hubo transformaciones cómicas donde transformaban el mensaje de las letras.

El Autonomía90 no corrió con la misma suerte ya que se dismanteló y se destruyó para quedar fragmentado y sólo ser letras arrojadas en los céspedes de la Rectoría. Ahora cuando uno ve esas acciones en relación con el espacio donde fueron realizadas sin duda irrumpen los imaginarios y valores que la Ciudad Universitaria siempre quiere remarcar. Dan Graham remarca: "... las instalaciones adquieren significado cuando son colocadas en relación con otras obras de arte o elementos arquitectónicos específicos en un espacio de exhibición."¹⁸³ El que estas intervenciones hayan sido en este espacio permite muchas lecturas y oportunidades que no se toman para entender la visualidad política estudiantil contemporánea. Tristemente la lectura de que son hechos vandálicos permanece y que incluso se niega la injerencia y participación de los propios estudiantes. La forma en que se les observa es desde una mirada condenatoria que no permite develar qué nos puede decir la imagen.

Si El-Mecky plantea esas formas para hacer los monumentos ilegales queda claro que cada una de esas intervenciones lo logró sin antes haber leído un manual de cómo deberían hacerse las cosas, ya que son respuestas que vienen desde otros lugares como el de los afectos y la inmediatez. Dan Graham sobre los apuntes de la obra del artista Gordon Matta-Clark rescata algunas características que pueden encajar en este intento de definir los monumentos ilegales:

A diferencia del monumento convencional, diseñado para vincular sin fricciones el pasado, el presente y un futuro implícito, "el monumento" de Matta-Clark es profundamente pesimista. Será rápidamente demolido; como obra es algo cuyo gesto es inútil. Contraviene la forma simbólica permanente. Acepta su destino: ser sólo recordada como una representación de foto/texto, como "arte conceptual", y desaparecer entre los escombros anónimos. Está cerca de las ruinas instantáneas; una foto de lo que alguna vez fue una chispa de esperanza y que ahora ha sido borrada por formas más dominantes. Estos son "monumentos" negativos o recuerdos de obras que pretenden "abrir" la historia y la memoria histórica, que podría conducir hacia una visión crítica de la opresión presente.¹⁸⁴

¹⁸³ Dan Graham, "Arte en relación con la arquitectura/Arquitectura en la relación con el arte" en *Rock Mi Religión*, Edit. Brian Wallis (México: Alias,2008), 286.

¹⁸⁴ Dan Graham, "Arquitectura: Arte, Diseño y Urbanismo" en *Rock Mi Religión*, Edit. Brian Wallis (México: Alias,2008), 255.

Nombrar a una intervención como monumento, a su vez que lo limitaría y condicionaría a definiciones académicas establecidas en la Historia del Arte, podría transformar totalmente su lectura e interpretación, tan sólo con sumarle o pensarlo con esa palabra. Aun cuando estos nuevos ejercicios de monumentalidad no quieren seguir con las narrativas de los monumentos oficiales o de alguna formalidad artística o académica y en consecuencia con la forma en que habitan y se desarrollan. Ciertamente detonan mensajes que no se quedan para siempre en el espacio, pero sí generan destellos que nos acompañan, luces intermitentes que nos guían en el camino de nombrar y traer el descontento al espacio social que habitamos. Formas de nombrarlos hay muchas: anti-monumentos, monumentos ilegales, contramonumentos, monumentos negativos –como lo decía Dan Graham en la anterior cita– pero vemos que entre ellos existen las mismas intenciones, narrativas y detonaciones y también un poco interés de querer ser entendidos desde el arte. No es un ejercicio aislado, es la forma en que vivimos y estamos entendiendo los conceptos de monumentalidad desde que la palabra “monumento”, como la conocíamos, pero aún así partir desde ahí para hablar y retratar nuestras nuevas memorias no es suficiente. Pero, también se pueden usar las reflexiones duras y académicas a nuestro favor para romper la rigidez de los términos, en este caso del monumento, y ampliarlos. Rescato la reflexión de Catherine Grenier que arroja al hablar de la obra de Fernando Sánchez Castillo:

Más que contramonumentos, que invierten los valores constitutivos del monumento, [...] ya que imitan en todos los aspectos las características propias de los monumentos de propaganda o conmemoración, pero transformando su significado.¹⁸⁵

Volviendo a las intervenciones al #HechoenCU, no se enuncian como monumento o como anti-monumento, sino que pasa a ser el lienzo blanco donde se vacían las quejas estudiantiles. Lo rescatable aquí es que muchas veces el hashtag que tiene la estructura monumental se mantiene y a su vez se puede entender que esos reclamos también pretenden llegar a habitar los espacios web

¹⁸⁵ Catherine Grenier, “Pero, ¿cómo hablar de ello?”, en *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*. (Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015), 36.

a los que llega el #HechoenCU¹⁸⁶. Vemos esa inversión de los valores que constituyen a las estructuras, cambiando su significado, pero con la cualidad que buscan mantener la función del original, crear postales de lo que es estar en CU. No obstante, situémonos en que estas acciones ya sucedieron en el espacio público y los documentos fueron arrojados a plataformas como Facebook, Instagram y Twitter. Ahora éstas no sólo están teniendo más visibilidad, sino que también pueden ser comentadas y generar conversaciones pero no olvidar que estos registros también pueden ser descargados. Existirán aquellas personas que empaticen y defiendan los actos, pero habrá una parte que se opondrá rotundamente.

Cuando nos enfrentamos a estas imágenes o nos sorprenden en nuestras navegaciones en una primera instancia son un impacto visual fuerte ya que no sólo son las imágenes sino también los otros elementos que las acompañan, comentarios, cifras de cuántas veces fue compartida e incluso el número de reacciones positivas o negativas que tuvo. Hito Steyerl apunta refiriéndose a las *imágenes pobres*:

...este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las vistas finales.¹⁸⁷

Estas imágenes pobres recaen en la *economía de la atención*. El apunte de Steyerl sobre su consumo donde primero va la impresión y luego la inmersión me parece una característica que describe muy bien nuestras formas de reaccionar a los impactos visuales. Parcialmente esto podría describir nuestra forma de indignarnos por lo primero que vemos y no por lo que hay detrás de las imágenes. Imágenes que interpretamos sin siquiera ver sus dimensiones visuales. A su vez que hayan sido virales, comentadas y compartidas no significa que su permanencia o vida en la red se garantice. Estas imágenes, al igual que las acciones de intervención que retratan pueden desaparecer de estos sitios

¹⁸⁶ Un caso como este puede ser el #MuertoenCU que se vio anteriormente. Si se busca el hashtag aún se mantienen ciertas imágenes de registro durante la acción del 30 de octubre de 2018.

¹⁸⁷ Hito Steyerl, *Los Condenados a la Pantalla*, (Argentina: Caja Negra Editores, 2014), 44-45.

que no albergan o toleran las imágenes pobres. Tanto las acciones y momentos de intervención poseen esta volatilidad o incluso una vida pública muy corta; mientras que una rompe las narrativas de un espacio público las otras irrumpen las navegaciones de estas playas de las economías globales¹⁸⁸, las intervenciones y las imágenes interrumpen estas anestésias sociales que los espacios públicos “reales” y digitales crean.

La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas [...] La circulación de imágenes pobres inicia así otro capítulo de la genealogía histórica de los circuitos de información disidentes.¹⁸⁹

Algo que podemos decir a favor de las imágenes pobres es que éstas pueden tener una vida más prolongada ya que, muchos pueden producirlas, otros pueden guardarlas antes de que sean eliminadas e incluso simplemente pasar sin pena ni gloria y ser tragadas por el abismo de las millones de publicaciones que inundan estos sitios día con día. ¿Qué es eso que no queremos ver? ¿Es simplemente no ver estos recursos visuales que irrumpen mis espacios? O es que en ese sentido de anestesia que nos brindan, en este caso, Ciudad Universitaria y Facebook o Instagram, se irrumpen un estado de perfección para invocar en estos lugares las cosas que no queremos ver, lo que negamos de la



Ilustración 44 Vista de las letras blancas durante la marcha del 5 de septiembre de 2018, después que grupos porriles el 3 de septiembre del mismo con violencia hayan reprimido una marcha de las exigencias del CCH Azcapotzalco

realidad que vivimos. Que estas formas de violencia lleguen hacia donde no queremos violencia, hacia nuestros lugares que intentamos limpiar y que pretenden

¹⁸⁸ Véase en el capítulo uno.

¹⁸⁹ Steyerl, “Los condenados a la pantalla”, 45-46.

ignorar o distraernos de los escenarios en los que vivimos. De ese modo volvemos a palpar la inmunización de Esposito, eliminar aquello que representa una amenaza y negar la intensidad de una parte de las comunidades para preservar ese orden, alejarlo de estos lugares que pretenden negar las crudas realidades que como cuerpos vivimos.

De ese modo estas acciones e imágenes encaran nuestra realidad, reconocen la violencia y ahora la traen a los lugares donde supuestamente no hay violencia. Tal y como los monumentos oficiales, estos registros también vuelven a invocar memorias, nombres y acontecimientos, no de los vencedores, sino de las víctimas, de los perdedores. Como lo indica Steyerl: “La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. [...] En resumen: trata sobre la realidad.”¹⁹⁰ Lo que no se está tomando en cuenta acá es que estas acciones de intervención al hablarnos de nuestra realidad, al volver a invocar memorias recientes y al tener un impacto en el espacio público y virtual se están ignorando sus posibles propiedades y oportunidades monumentales que pueden tener los registros de estas acciones. No solo por el hecho de que hayan sido en monumentos o estructuras monumentales, sino por los valores e insistencias que traen. Si bien no son enormes –tangiblemente– estas imágenes, tienen esta escala colosal simbólica que obtienen en sus representaciones y documentaciones, pues remarcan la presencia y ausencia con gran ímpetu e insisten ya sea haciendo la intervención pero también compartiendo y viralizando la acción, llevándola y proyectándola constantemente. Si Riegl menciona que los monumentos pretenden mantener vivencias o destinos individuales vivos¹⁹¹ también estas imágenes que contienen estas acciones intentan mantener vivas estas vivencias y personas con la cualidad de que pueden fracasar en el intento apostado por vivencias y destinos colectivos. Si bien no son como los monumentos oficiales con el hecho de imponer momentos específicos, estas acciones e imágenes sí pretenden crear dispositivos memorias e identidad, no nacional o institucional, sino identidad de un cuerpo dañado o lastimado, un cuerpo que no debe ser olvidado.

¹⁹⁰ Steyerl, “Los condenados a la pantalla”, 48.

¹⁹¹ Riegl, “El culto moderno a los monumentos”, 23.

Esas imágenes no necesitan estar en un pedestal, en una plancha pública ni mucho menos estar hechas de materiales rígidos, su imprudencia es suficiente para quedarse en nuestra memoria, así como un monumento.

Conclusiones

La imposibilidad de totalizar estas prácticas se manifiesta en la propia parcialidad de lo que mostramos: no hay manera de predecir lo que viene. [...] Lo que sí se puede predecir es que a pesar de todo seguirán apareciendo nuevas formas de hacer política.¹⁹²

En el primer momento de este trabajo fue importante ver la relación entre *monumento, intervención e imagen*. En ese primer tiempo mostré estos cambios paradigmáticos de las estructuras monumentales y de cómo éstas se han adecuado a las formas del consumo y del entretenimiento. Podemos llegar a una aproximación de que esta ampliación de usos también altera la forma en que nosotros como consumidores y espectadores nos relacionamos con las monumentalidades. Mientras existen unas que pudiesen ser ajenas ya que logran ser entendidas desde lo artístico e histórico como los monumentos tradicionales o legales, otras forman parte de nuestras interacciones y nuestro estilo de vida actual, por ejemplo las letras monumentales que encontramos en sitios turísticos. Estos cambios también generan nuevas maneras de hacer monumentos, de intervenir estas nuevas formas y en consecuencia de hacer imágenes. Era importante trazar esos umbrales para que más adelante los recuperemos en relación con el escenario donde se desenvuelven.

Pareciera que las nuevas formas de consumo y la idea de cómo nos relacionamos con el arte y el diseño están alejadas, pero, podemos ir trazando una cartografía de cómo entender nuestra historia a partir de nuestros consumos. Estos consumos, en los que insisto, son apenas una superficie de lo que nos puede arrojar futuras investigaciones en torno a las formas monumentales y en consecuencia a los monumentos, entendiendo el consumo no sólo con los objetos y bienes de adquirimos monetariamente, sino también qué valores persisten, replicamos y queremos preservar en distintas temporalidades, lo que se revisaba en el primer capítulo, la capitalización de lo intangible.

¹⁹² Helena Chávez, Sol Henaro, Alejandra Labastida, “#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018”, 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 261.

Sobre lo monumental se alcanza a debatir sobre sólo entender el concepto desde lo cuantitativo pero lo que ha expresado la tesis es empezar a entender lo monumental como un adjetivo que se le puede dotar a formas artísticas, estéticas y visuales que no necesariamente pertenecen a lo escultórico. Si los monumentos procuran la cristalización de memorias, acontecimientos y figuras y también su posición busca una conversación sin fricciones entre temporalidades, así también algunos performances, escritos –y en el caso de este ensayo– intervenciones e imágenes, también pueden poseer esas funciones que un monumento ha tenido desde siempre, de algún modo siguen proponiendo nuevas memorias, lugares comunes de encuentro.

Tomando ahora una perspectiva más enfocada a este ensayo, en el caso de las intervenciones e imágenes, como se ha visto a lo largo de este trabajo, que para llegar a adquirir esos valores monumentales es de suma importancia su socialización y qué tantas miradas puedan atraer. En estos tiempos de la economía de la atención y donde los algoritmos deciden hacia dónde hay que ver, se debe reconocer el papel de los lenguajes del internet y su eficacia tanto en el espacio físico y tangible –lo que conocemos como lo “real” –como en el virtual. Esa habilidad de los lenguajes de trascender y habitar en dos espacios, plantea un giro importante en cómo vemos y experimentamos materiales visuales en la actualidad. No sólo en cómo los observamos sino también en cómo los producimos. Una socialización exitosa en los espacios *online/offline* y a su vez un empleo de lenguajes y visualidades que apelen a los públicos a los que quiere llegar es crucial para que su alcance no sea limitado.

Es importante también señalar que los espacios donde se realizan las intervenciones e imágenes es uno de los elementos más importantes e incluso crucial. Las intervenciones que analiza este texto son realizadas en Ciudad Universitaria. Como se pudo leer en la carta a Dan Graham, este espacio es resultado primero de un momento crucial de la historia de México, el contexto postrevolucionario. Bajo el seno de la temporalidad de su concepción, Ciudad Universitaria siempre ha estado bajo la intención nacionalista a partir de sus pretensiones estéticas y narrativas. Cuando estos lugares se transgreden y los acontecimientos políticos, estéticos o visuales suceden es cuando existe este cambio de narrativa, donde los elementos y retóricas empleadas juegan en

contra de las narrativas oficiales, como en el caso del #HechoenCU. Así pues, Ciudad Universitaria como campo de acción visual e intervención se presenta como una página llena de imágenes y textos donde se pueden yuxtaponer nuevos elementos narrativos. Es así que leo las acciones de intervención en Ciudad Universitaria como una escritura sobre la escritura, un ahínco en colocar para releer y escribir lo que no se ha escrito.

Ante esta premisa quiero traer a Cristina Rivera Garza, de nuevo a la conversación y sobre su hincapié al mencionar que la escritura es un trabajo.

La escritura no es resultado de una inspiración tan inexplicable como individual sino una forma de trabajo material de cuerpos concretos en contacto—tenso, volátil, irresuelto—con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos. Las escrituras, en otras palabras, son cuerpos en contextos. En su contacto con ese bien común que es el lenguaje, el trabajo de la escritura participa de distintos procesos de producción y reproducción de riqueza social. La que escribe, en este sentido, no representa la realidad, sino que la presenta, es decir, la produce, en relación a tradiciones literarias, o no, para su futura reproducción en forma de lectura.¹⁹³

Al mismo tiempo que la escritura, las intervenciones tampoco son ejercicios resultantes del trabajo del creador único inspirado, sino que éstas nacen de las discusiones, vivencias y experiencias compartidas, sobre todo de las sensibilidades afectadas. Como lo indican Henaro, Labastida y Chávez, estas prácticas parten desde lo colectivo.¹⁹⁴ Podemos considerar que justo como lo indica Rivera Garza estas escrituras no pretenden representar el feminicidio, la brutalidad de la violencia o incluso la impunidad, sino que estas acciones presentan, vuelven a visibilizar lo que se quiere invisibilizar, o desde la mirada de Esposito, lo que se quiere *inmunizar*. Teniendo en cuenta que en esa presentación se está también hablando por quienes ya no pueden hablar, los que no pueden o incluso a veces por quienes no quieren hablar. De ese modo podríamos considerar que estas prácticas tienen un tinte antipatriarcal ya que rompen con la figura del único creador y que firma como su creación propia. A su vez, quiero sumarle a algo que me parece importante y es algo que debería

¹⁹³ Cristina Rivera Garza, “Desapropiación para principantes”, publicado en *Literal Magazine*, publicado el 31 de mayo de 2017, <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

¹⁹⁴ Helena Chávez, Sol Henaro, Alejandra Labastida, “#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018”, 68+50. (México: MUAC-UNAM, 2018), 257.

contemplarse para futuros análisis de prácticas visuales, no sólo como éstas sino también para nuevos materiales de arte y diseño, Rivera Garza apunta:

Incluso si al escribir hablamos de nosotros mismos, estamos ya, en el acto de escribir, hablando de otros. [...] El escritor no tiene una responsabilidad con los otros; tiene una deuda con los otros. La deuda no es moral, sino material (la escritura es trabajo). Más que la prueba de esa deuda, la escritura en su forma



desapropiativa es la deuda misma, la deuda en sí. Entre más grande, larga, inaudita la escritura, más grande, larga, inaudita la deuda. Cuando escribimos desapropiativamente decimos no (en)cubriremos la deuda, la descubriremos.¹⁹⁵

Así, como lo indiqué en la introducción de esta investigación, se debe reconocer las deudas de nuestras formas de crear, hablar y escribir. Reflexionar estos ejercicios estéticos solamente desde su genialidad e imprudencia puede sesgar su riqueza. Estos

ejercicios de intervención tienen que ver con las deudas con las experiencias de alguien más, por ejemplo, se usa el feminicidio de Lesvy como un estandarte de

Ilustración 45 Intervención a las letras blancas. Con un estencil y pintura en aerosol se pintó la frase NO PINTAR. Se puede interpretar como una ironía ya que mientras se condenan las rayas y pintas a la estructura, se usa esa frase – que es común verse en varias calles de México en paredes que no quieren ser pintadas– como un indicador a que no se pinte cuando el monumento ya fue intervenido. Autor desconocido, circa 2017.

acción, se reconoce el hecho y se emplea, las visualidades tan sólo son

¹⁹⁵ Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes”, <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

para principiantes”,

la deuda que se tiene con el acontecimiento. De nuevo estas prácticas vienen a revelar a quienes se les puede ocultar, a quienes se les puede invisibilizar, la deuda expone y vuelve a invocar constantemente a esas memorias y personas. La deuda también es esta forma de reivindicar a los fracasados y a los pericados que no se rescatan en la historia oficial, al otorgarles esta condición de prestamistas a nuestras prácticas y reflexiones estéticas. Y al mismo tiempo la deuda no sólo es con las narrativas e historias que se invocan, sino también con las formas de transgredir. Como mencioné, han existido altercados más graves como el atentado con dinamita a la escultura del presidente Miguel Alemán – figura presidencial que durante su sexenio vio el nacimiento de la Ciudad Universitaria– y que después sus restos, en específico sus láminas serían materia para nuevas propuestas artísticas¹⁹⁶. Aunque se siga entendiendo y defendiendo al patrimonio éste seguirá siendo intervenido. Son actos que han permanecido en toda la historia y que seguirán sucediendo, una deuda que sólo crece.

Se sabe que rayar una pared no significará la derrota de un sistema pero podemos pensar que también se cuenta con una condición parasitaria, a propósito de Esposito y su inmunización. Para entender estos ejercicios quiero insertar *The Parasite* de Michel Serres en este análisis. Serres menciona:

The parasite is an exciter. Far from transforming a system, changing its nature, its form, its elements, its relations and its pathways [...] It dopes it. It irritates it. It inflames it. Often this inclination has no effect. But it can produce gigantic ones by chain reactions or reproduction. [...] They do not transform the collective system as such, but they change its state. No, it is not a revolution, not even a reform; it is a little difference, a minimal action. [...] We must learn to modulate the weight of causes and that of effects.¹⁹⁷¹⁹⁸

¹⁹⁶ Rodrigo Castillo, “Esta es la historia del MURAL EFÍMERO, ícono del Movimiento Estudiantil de 1968: FOTOS”, en *El Heraldo de México*, publicado el 3 de marzo de 2021, <https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2021/2/3/esta-es-la-historia-del-mural-efimero-icono-del-movimiento-estudiantil-de-1968-fotos-252444.html>

¹⁹⁷ Traducción: El parásito es un excitador. Lejos de transformar un sistema, cambia su naturaleza, su forma, sus elementos, sus relaciones y sus caminos [...] Lo dopa. Lo irrita. Lo inflama. Frecuentemente esta inclinación no tiene efecto. Pero puede producir efectos gigantes en cada reacción o reproducción. [...] No transforman el sistema colectivo en sí, pero ellos cambian su estado. No, no es una revolución, ni siquiera una reforma; es una pequeña diferencia, una acción mínima. [...] Debemos aprender a modular el peso de las causas y no de los efectos.

¹⁹⁸ Michel Serres, *The Parasite*, (EUA: The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1982), 191-193.

Hablando de inmunizaciones y biopolítica el pretexto del parásito podría ser la antítesis de la inmunización de Esposito pero que nace bajo los mismos preceptos de la insistencia. Mientras que la inmunización se puede aplicar rigurosamente en los modelos de la legalidad y el estado de derecho, el parásito es una respuesta transgresora en todo momento. Algo de lo que he hablado poco es que realmente estas imágenes e intervenciones no garantizan ningún cambio social y que muchas veces varias de las acciones e imágenes morirán, aunque, el acto de hacer ruido, de habitar y de manifestarse ciertamente causan, a veces, demasiado revuelo, se quieren exterminar, pero mientras las sensibilidades y preocupaciones de las comunidades persistan podemos ser inmunes a los actos de invisibilidad y exterminio a los que pueden estar expuestos los parásitos. Por mucho que defendamos estas imágenes al igual que los monumentos serán derribadas en el futuro, pero nos servirán como cimientos para nuevos materiales monumentales. Muchas imágenes morirán, otras fracasarán y otras muchas ni siquiera serán vistas, pero mientras se continúe accionando podrán seguir haciendo un ruido reverberante que llegue a inspirar, al menos, a alguien. Al final los ejercicios políticos estéticos se mantendrán en las líneas de preservar, eliminar y resistir.

Procesualmente este ejercicio de tesis a partir de una escritura que permite el arte y diseño como campo interdisciplinario soporta esta flexibilidad y juegos en la creación de propuestas reflexivas. A pesar de que yo no entrego un material visual o un objeto que de fe al proceso, entrego una forma nueva de escribir desde ahí. Reconozco que la carga de las artes visuales contemporáneas pesa más que la del diseño pero el diseño lo encuentro desde el pretexto epistemológico en el desarrollo de nuevos modelos de creación, en este caso de escritura y sobre todo nuevos diseños de articular reflexiones que tienen que ver con revisiones disciplinares, sus relevancias e impactos en la cultura visual actual y cómo los campos del conocimiento del arte y diseño nos sirven como uno de los muchos focos de lectura o de partida para que se genere conocimiento actual. Interdisciplinariamente, se perfila que este texto intenta desbordarse de los límites académicos de la teoría del arte apelando a que los elementos contextuales, como físicos y digitales de los ejercicios estéticos influyen de manera importante para su recepción. La intervención y el entorno,

como uno de los campos motrices del arte y diseño como interdisciplina, debería seguir insistiendo no sólo en la creación sino en los caracteres críticos y pensativos en el devenir de esta práctica que no terminará; no definiéndola o limitándola por el conocimiento académico, sino permitir herramientas de lectura para sus posibles interlocutores. Como estudiosos y practicantes de esas acciones es importante.

Ya que planteo esto quiero ahora reconocer mis deudas con los movimientos organizados feministas, los contingentes y mis pares organizados para que la política y la estética broten. Este ensayo jamás será garante de mi deuda ni mucho menos de su extensión, es apenas la superficie de lo que significa hablar de otras personas desde mi perspectiva, referentes y trincheras. Mi posición como varón racializado jamás será un lugar legítimo para enunciar, denunciar y mucho menos definir, pero sí creo que es una posición –abierta y siempre empática con la réplica– de señalamiento importante. Me considero entonces, uno de los muchos hilos que están trenzando este nuevo horizonte de lectura que significa la intervención en un espacio universitario como el de la UNAM, que a su vez, se atraviesa por contextos y escenarios de violencia y que se inclina casi en su totalidad al género. Entonces, espero que este humilde texto pueda ser útil para su expansión en la conversación sobre este instante visual al que nos sometió el #HechoenCU y que a su vez desde diversos lugares de conocimientos y experiencias –que no sean solamente los académicos– para que podamos ir reconociendo un carácter político en los últimos años.

Estos ejercicios teóricos abren estos campos de reflexión que pueden ser infinitos pero creo que debo admitir que mis lecturas llegan hasta aquí. Si bien el #HechoenCU ya no está en el espacio de Las Islas seguramente variaciones de éste seguirán surgiendo y que también momentos de violencia en el espacio universitario seguirán sucediendo. Sería ingenuo pensar que estos actos de acción política-estética dejarán de pasar ya que la misma historia de Ciudad Universitaria nos indica que mientras existan discursos y memorias que no apelen a la mayoría y sobre todo actos de violencia en sus múltiples escalas a quienes forman parte de este cuerpo llamado comunidad universitaria, las apelaciones y contestaciones serán una condena perpetua. Seguiremos viendo grafitis, alteraciones, dinamita y explosiones, destrucciones, colocación de

objetos, rayas al mural de Siqueiros para actualizar el 19?? que contiene. También seguirán las pugnas y las polarizaciones entre los pares, las constantes inmunizaciones para llegar a un bien común y no perder este cuerpo que conformamos. Lo que queda claro es que la población que habita Ciudad Universitaria protege su patrimonio en todas las escalas, las tangibles (los murales, los edificios) y los elementos que hacen que este sea un patrimonio vivo: su comunidad, se abre entonces la pulsión de Las Restauradoras con Glitter: la discusión de un posible cambio de lectura sobre el patrimonio para trasladarse a un campo de herencia que podemos también hilar con la deuda que Rivera Garza menciona. Es por eso que el #HechoenCU debería entenderse como este pretexto contemporáneo para poder entender no sólo a la visualidad y los quehaceres políticos, sino para entender a la comunidad, un lugar de pugna que sea un memorial de esta comunidad. Entenderse como este breve comentario que esta generación quiso hacer.

Considerando la particularidad de mi licenciatura y el “fracaso” que significó la no continuación del plan de estudios, este trabajo de investigación, más allá de considerarlo un logro personal y académico es también un ejercicio de resistencia y una remarcación del Arte y el Diseño como oportunidad de conocimiento y reflexión en esta nueva era visual cada vez más abrumante y difícil de vivir y entender. Después de la carrera encuentro tantas virtudes en poder trazar nuevos caminos, ser de quienes los cimientan para que nuevos productos teóricos y de investigación broten. En un momento en que la pandemia ha reconfigurado nuestras formas de vivir y sobre todo de observar, más trabajos inter y transdisciplinarios son importantes.

Para quienes estudiamos y conocimos el #HechoenCU y tuvimos conocimiento de las intervenciones hacia a éste, lo recordaremos como aquel sitio de placer, asedio, de disfrute, de pugna y sobre todo que generaba imágenes. Ocupo este espacio para que, quienes produjeron las acciones y las imágenes me lo hagan saber para indicar sus nombres, si así lo desean. Ahora que esa estructura monumental no se encuentra ya en el campus central y no sabemos si volverá después de la pandemia, es innegable que hay una huella que dejó y se quedó impregnada en los céspedes de las islas y al mismo tiempo en las discusiones online sobre los monumentos y patrimonio al menos en la Ciudad Universitaria

creo que esta investigación da pie a preguntas y cuestionamientos sobre la autonomía, la soberanía y sobre todo del patrimonio. Una conclusión acertada a todas estas disputas en el espacio la podemos sintetizar con “por mi raza hablará el espíritu”.

Fuentes consultadas

Hemerografía

1. Agamben Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”. En *Sociológica*, año 26, No.73, (2011): 249-264.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
2. Castillo, Michel. “Esta es la historia del MURAL EFÍMERO, ícono del Movimiento Estudiantil de 1968: FOTOS”. En *El Heraldo de México*, publicado el 3 de marzo de 2021.
<https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2021/2/3/esta-es-la-historia-del-mural-efimero-icone-del-movimiento-estudiantil-de-1968-fotos-252444.html>
3. Chávez de Caso, Margarita. “La Ciudad Universitaria en la arquitectura mexicana”. En *Revista de la Universidad*, agosto, (1994):12-19.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/37099134-b449-4091-acdf-8a4f1cab09f7/la-ciudad-universitaria-en-la-arquitectura-mexicana-contemporanea>
4. “CU es la sede universitaria más hermosa de AL según ranking británico”. En *Expansión*, publicado el 12 de junio 2018.
<https://expansion.mx/tendencias/2018/06/12/cu-es-la-sede-universitaria-mas-hermosa-de-al-segun-ranking-britanico>
5. “En la UNAM, feministas y estudiantes de ingeniería se enfrentan durante marcha contra el acoso”. En *Proceso*, recuperado el 9 de noviembre de 2019. <https://www.proceso.com.mx/606143/en-la-unam-feministas-y-estudiantes-de-ingenieria-se-enfrentan-durante-marcha-contra-el-acoso>
6. “Estudiantes de Ingeniería de la UNAM enfrentan a manifestantes feministas; la Facultad sale a defenderlos”. En *Sin Embargo*, publicado el 7 de noviembre de 2019, <https://www.sinembargo.mx/07-11-2019/3675186>
7. “Estudiantes de la UNAM mapean violencia en CU, acoso el que más se comete”. En *El Sol de México*, publicado el 12 de septiembre de 2018.
<https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/estudiantes-de-la->

- unam-mapean-violencia-en-cu-acoso-el-que-mas-se-comete-1990131.html
8. “Exnovio de Lesvy es declarado de feminicidio agravado”. En *El Universal San Luis Potosí*, publicado el 11 de septiembre de 2019. <https://sanluis.eluniversal.com.mx/nacion/11-10-2019/exnovio-de-lesvy-es-declarado-culpable-de-feminicidio-agravado>
 9. Gutiérrez González, Rodrigo. “La huelga de 199: a 22 años del paro más largo de la UNAM”. En *La Silla Rota*, publicado el 19 de abril de 2021. <https://lasillarota.com/nacion/la-huelga-de-1999-a-22-anos-del-paro-mas-largo-de-la-unam/508416>
 10. “Lesvy o la revictimización en la CDMX”. En *El Universal*, publicado el 16 de octubre de 2017. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/seguridad/lesvy-o-la-revictimizacion-en-la-cdmx>
 11. Mendoza, Cristian. “Lo que Esconde el Monumento”. En *Arquine*, publicado el 10 de mayo de 2017. <https://www.arquine.com/lo-que-esconde-el-monumento/>
 12. Montesinos, Rafael, Rosalía Carillo. “El crisol de la violencia en las universidades públicas.”. En *El Cotidiano* en línea, publicado en 2011 (Sin mes). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32520935006>
 13. Rivera Garza, Cristina. “Desapropiación para principiantes”, En *Literal Magazine*, publicado el 31 de mayo de 2017. <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>
 14. Zamudio Sánchez, Francisco, Marco Antonio Andrade Barrera, Roxana Ivette Arana Ovalle, Aruto A. Alvarado Segura. “Violencia de género sobre estudiantes universitarios (as)”. En *Convergencia*, vol 24, no. 75 (2017), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352017000300133

Web

15. “Ciudad Universitaria Patrimonio de la Humanidad”. En *Dirección General de Comunicación Social: DGSC UNAM*, 2007, recuperado 20 de febrero del 2020. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2007/2007_397.html

16. "Conoce el espacio escultórico de la UNAM". En *Fundación UNAM*, recuperado el 25 de marzo de 2022. <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/conoce-el-espacio-escultorico-de-la-unam/>
17. "Definición de Ilegal". En *Economipedia. Haciendo fácil la economía*, recuperado el 10 de septiembre de 2021. <https://economipedia.com/definiciones/ilegal.html>
18. "Las Letras Monumentales de México Para el Mundo". En *Notihoteles*, recuperado el 21 de enero de 2020. <https://notihoteles.com/las-letras-monumentales-de-mexico-para-el-mundo-galeria/>
19. Colaboradores de Wikipedia. "El Caballito (estatua)". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado el 13 de enero de 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_\(estatua\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Caballito_(estatua))
20. Colaboradores de Wikipedia. "Etiqueta (internet)". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado el 4 de noviembre de 2019. [https://es.wikipedia.org/wiki/Etiqueta_\(internet\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Etiqueta_(internet))
21. Colaboradores de Wikipedia, "Feminicidio de Lesvy Berlín". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado el 16 de marzo de 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidio_de_Lesvy_Berl%C3%ADn#cite_note-2
22. Colaboradores de Wikipedia. "Imagen Digital". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, 24 de enero de 2020. https://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_digital
23. Colaboradores de Wikipedia. "Malpaís (geomorfología)". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado el 3 de diciembre de 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/Malpa%C3%ADs_\(geomorfolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Malpa%C3%ADs_(geomorfolog%C3%ADa))
24. Colaboradores de Wikipedia. "Monumento". *Wikipedia la Enciclopedia Libre*, recuperado el 21 de octubre de 2019. <https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento>
25. Colaboradores de Wikipedia. "Territorio" *Wikipedia La Enciclopedia Libre*, recuperado el 12 de febrero de 2020. <https://es.wikipedia.org/wiki/Territorio>
26. Felguérez Manuel. *El espacio escultórico*, recuperado el 24 de marzo de 2022.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/877/1998106P173.pdf;jsessionid=3AB38A6E555041ED8F17ABAA1045271A?sequence=2>

27. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. “El Caballito y su Restauración. La escultura y su pedestal.” *Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH*, recuperado el 13 de enero de 2021. <https://www.elcaballito.inah.gob.mx/?escultura>
28. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española. “Hecho”. *Real Academia Española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea], recuperado 12 de febrero de 2020. <https://dle.rae.es/hecho>
29. Usuarios de Reddit. “Anyone know the difference between a statue and a sculpture?”. *Reddit*, recuperado el 22 de febrero de 2021, https://www.reddit.com/r/Art/comments/hkcs05/anyone_know_the_difference_between_a_statue_and_a/
30. Silva Zúñiga, Saúl. “Espacio Escultórico”. *Órgano informativo del Sindicato de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM)*, recuperado el 24 de marzo de 2022. <https://stunam.org.mx/8prensa/2017union/8union1141/11-may-17/02espacioescultorico.html>

Clases y conferencias

31. Esquivel, Miguel Ángel. “Historia del Arte en América Latina en la Época Contemporánea”. Clase de licenciatura en Facultad de Filosofía y Letras UNAM, semestre 2019-1.
32. Restauradoras con Glitter. “Espacios Patrimoniales y Protestas Feministas”. Conferencia, Semana Feminista en la Facultad de Arquitectura Mujeres Organizadas de la Facultad de Arquitectura, UNAM, Ciudad de México, México, 2 de marzo de 2020.

Bibliografía

33. Abramovay, Miriam. *Cotidiano das escolas: violências*. Brasil: Representação da UNESCO no Brasil, 2006.
34. Artigas, Juan B. “Los espacios abiertos de CU, 1954, 2014”. En *Habitar CU 60 Años*, coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, 307-316. México: UNAM, 2014.

35. Barenblit, Ferran. "Fernando Sánchez Castillo". En *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*, 11-19. Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015.
36. Barriendos Joaquín. "Nation/Brand: Unique, diverse and beyond hospitality". En *Producta50*, edit. YProductions, 242-253. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007.
37. Barrios José Luis, "El derrumbe de la estatua Hacia una crítica del Arte Público (1952-2014)", en *El Derrumbe de la Estatua*, 6-14. México: MUAC-UNAM, 2014.
38. Benjamin Walter, *Dirección única*. México: Alfaguara, 2002.
39. Cabeza Pérez, Alejandro, Rocío López de Juambelz. "Ciudad Universitaria, un paisaje con identidad". En *Habitar CU 60 Años*, coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, 291-306. México: UNAM, 2014.
40. Cedujo, Mónica. "La declaratoria de CU como patrimonio y su conservación". En *Habitar CU 60 Años*, coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe, 273-290. México: UNAM, 2014.
41. Chávez, Helena, Sol Henaro, Alejandra Labastida. "#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018". En *68+50*, 256-261. México: MUAC-UNAM, 2018.
42. Diodato, Roberto. *Estética de lo Virtual*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
43. El-Mecky, Nausikaä. "Illegal Monuments: Memorials between Crime and State Endorsment". En *Monument Culture. International Perspective on the Future of Monuments in a Changing World*, edit. por Laura A. Macaluso, 177-189. EUA: Rowman & Littlefield, 2019.
44. Espinosa Mijares, Óscar. "Inclusión-Exclusión: El reverso dialéctico de lo político. Una lectura en torno a Esposito". En *El Intruso: Política y Exclusión. Tres Reflexiones en torno a la clandestinidad*, coord. Universidad Iberoamericana, 17-55. México: Las Lecturas de Sileno, 2015.

45. Frascara, Jorge. *El Poder de la Imagen: Reflexiones sobre comunicación visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006.
46. Garcíavelez Alfaro, Carlos. "Influencias a través de las fronteras: Un proyecto panamericano". En *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, 14-25. EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014.
47. Garcíavelez Alfaro, Carlos. "Un Proyecto Nacional de Arte: La Ciudad Universitaria de México". En *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, 36-47. EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014.
48. Graham Dan. "Arquitectura: Arte, Diseño y Urbanismo". En *Rock Mi Religión*, edit. Brian Wallis, 247-261. México: Alias, 2008.
49. Graham, Dan. "Arte en relación con la arquitectura/Arquitectura en la relación con el arte". En *Rock Mi Religión*, edit. Brian Wallis, 284-311. México: Alias, 2008.
50. Graham, Dan. "Jardín como teatro como museo". En *Rock Mi Religión*, Edit. Brian Wallis, 369-399. México: Alias, 2008.
51. Grenier, Catherine. "Pero, ¿cómo hablar de ello?". En *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*, 163-169. Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015.
52. Henaro, Sol, Amanda de la Garza. "Gráfica del 68. Imágenes rotundas.". En *68+50*, 60-66. México: MUAC-UNAM, 2018.
53. Lizárraga Sánchez, Salvador, Cristina López Uribe. Introducción a *Habitar CU 60 Años*, coord. Salvador Sánchez Lizárraga y Cristina López Uribe. México: UNAM, 2014.
54. Longoni Ana, Gustavo Bruzzone. Introducción a *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
55. Macaluso, Laura A. Introducción a *Monument Culture. International Perspective on the Future of Monuments in a Changing World*, editado por Laura A. Macaluso. EUA: Rowman & Littlefield, 2019.
56. Martínez Velázquez, Antonio. "Un mundo de extremos: Una década de movimientos sociales". En *68+50*, 290-295. México: MUAC-UNAM, 2018.

57. Mesquita, André, Jaime Vindel, Ana Longoni, Fernanda Nogueira, Malena La Rocca. “INTERVENCIÓN/INTERVENSIÓN/INTERPOSICIÓN”. En *Perder la Forma Humana Una Imagen Sísmica de los Años Ochenta en América Latina*, coord. Red de Conceptualismos del Sur, 165–175. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
58. Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?*. México: COCOM, 2014.
59. Noelle, Louise. Introducción a Ciudad Universitaria de México Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): “La Ciudad Universitaria de México Una Acción Visionera”. En *Forma y Pedagogía El Diseño de la Ciudad Universitaria en América Latina*, 30-35. EUA: Applied Research + Design Publishing, 2014.
60. Rancière, Jacques, *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
61. Riegl, Alöis. *El Culto Moderno a los Monumentos Caracteres y Orígenes*. Barcelona: Visor Distribuciones, 1987.
62. Rückert, Genoveva. “Reflexionando con el arte. Sobre las obras de arte, los originales, las reliquias y los iconos como estímulos mentales para una confrontación con la memoria y el olvido.”. En *Más Allá|Monuments and Other Coincidences Fernando Sánchez Castillo*, 20-27. Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo, 2015.
63. Serres, Michel. *The Parasite*. EUA: The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1982.
64. Solano Rojas, Aldo. *Playgrounds del México moderno*. México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.
65. Steyerl, Hito. “Demasiado mundo: ¿murió el internet?”. En *Hito Steyerl Circulacionismo*, 14-26. México: MUAC-UNAM, 2014.
66. Steyerl, Hito. *Los Condenados a la Pantalla*. Argentina: Caja Negra Editores, 2014.
67. Valencia, Sayak. “Transfeminismo(s) y Capitalismo Gore”. En *Transfeminismos Epistemes, fricciones y flujos*, editado por Miriam Solá y Elena Urko, 109-117. Tallafa: Editorial Txalaparta, 2013.