



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO DE ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ARTE Y ACTIVISMO POLÍTICO, DISPOSITIVOS DE CREACIÓN -ACCIÓN,
OBRAS ARTÍSTICAS ACTUALES REALIZADAS EN EL VALLE DE MÉXICO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE :
DOCTOR EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

HUGO ARMANDO PÉREZ GALLEGOS

TUTOR PRINCIPAL

DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA
(FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ
(FAD)

DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(FAD)

SINODALES

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
(FAD)

DR. PAVEL FERRER BLANCAS
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 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.

ARTE Y ACTIVISMO POLÍTICO,
DISPOSITIVOS DE
CREACIÓN -ACCIÓN,
OBRAS ARTÍSTICAS ACTUALES
REALIZADAS **EN EL VALLE DE**
MÉXICO



Hugo Armando
Pérez **Gallegos**
CDMX, 2022

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que amablemente colaboraron con su experiencia y conocimiento para moldear esta investigación trascendental para el quehacer artístico y cultural en estos tiempos que demandan una mayor cercanía entre arte y activismo.

A mi comité de tutores: Dr. Álvaro Villalobos, Dr. Yuri Aguilar y al Dr. Luis Serrano, quienes cuestionaron y guiaron esta investigación ayudándola hacer mas crítica y profunda.

Al profesor Manuel Amador que desde hace años utiliza su conocimiento para transmitir en sus alumnas y alumnos de Ecatepec, nuevas formas de lucha que desde el arte inciden como un grito de exigencia de justicia a la sociedad y sus autoridades.

Al artista Alfredo López Casanova, quien amablemente me compartió su perspectiva acerca de las relaciones entre arte y movimientos sociales dentro de la crisis actual de derechos humanos en México.

Al grupo Redretro por su mirada acerca de las formas y métodos de trabajo colectivo que desde el arte buscan coadyuvar en orientar una mirada crítica desde la sociedad.

Sirva esta investigación a enriquecer el panorama de la relación arte y activismo en México, ofreciendo una lectura crítica hacia la institución artística, así como las posibles formas de acercamiento con la sociedad en resistencia con el fin de poner a su disposición las herramientas del arte que puedan coadyuvar en la solución de la crisis de derechos humanos que vive este país desde hace ya varios años.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
Activismo y artivismo, panorama comparativo	
1.1 Concepto, definiciones y marco referencial	17
1.2 Acciones políticas desde las artes visuales en el contexto latinoamericano.	24
1.2.1 Arte útil, propuesta conceptual de la artista cubana Tania Bruguera.	29
1.2.2 Crítica y procesos del arte útil	33
1.3 Arte y movimientos sociales en Estados Unidos en los años 90s a través de la crítica del arte	40
1.4 Visiones recientes sobre el arte y las acciones políticas y sociales en España e Inglaterra.	43
1.5 La concepción de artivismo en la opinión de algunos artistas de la Ciudad de México.	47
1.6 Diferencias entre activismo político y artivismo	52
Capítulo 2	
Prácticas de arte y activismo en México durante la última década del presente siglo	
2.1 El enfoque de las relaciones geopolíticas en la implementación del neoliberalismo en México	57
2.2 Necropolítica y capitalismo <i>gore</i>	62
2.3 Tacticas del ocultamiento de las politicas neoliberales en la época de la pospolitica	66
2.4 Los acontecimientos del 1968 en México y el arte al servicio de los movimientos sociales.	74
2.5 Movimientos de Contramemoria en los últimos diez años	77
2.5.1 Movimientos sociales y acción colectiva en México	79
2.5.2 Acciones colectivas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad	81
2.5.3 No más Sangre	89
2.5.4 El caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero, México; detonaciones artísticas	93
2.5.5 El Antimonumento	96
2.5.6 Ayotzinapa una cartografía de la violencia, <i>Arquitectura Forense</i> .	101
2.5.7 Movimientos contra los feminicidios, acciones colectivas en el Valle de México.	106
2.5.8 Rostros de fuego: del bordo a la esperanza	111

Capítulo 3

Implementación de las prácticas de activismo en el Valle de México, dispositivos de creación-acción

3.1 Procesos, métodos y deficiencias desde la visión de los artistas y colectivos	115
3.2. Visiones de los colectivos que construyeron antimonumentos en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México	118
3.3. El colectivo artístico conformado por Manuel Amador y las alumnas de la preparatoria “Francisco Villa 128” en Ecatepec, Estado de México	
3.3.1 Antecedentes de su fundador	123
3.3.2 Primeras acciones en el espacio público	125
3.3.3 Proceso de trabajo: Una pedagogía del performance	132
3.3.4 La importancia de la ética en las acciones activistas	139
3.4 Consideraciones políticas de Alfredo López Casanova y los familiares de los desaparecidos políticos	
3.4.1 ¿Activista o militante?	142
3.4.2 Extractivismo artístico y ética	146
3.4.3 Huellas de la memoria	151
3.4.4 Los obstáculos al proyecto	159
3.4.5 Consideraciones finales	161
3.5 Redretro, grupo de intervención artística en el Metro de la Ciudad de México	
3.5.1 Origen del grupo	164
3.5.2 Las intervenciones en el Metro de la Ciudad de México y su relación con los museos	166
3.5.3 El arte amable	170
3.5.4 El papel de las redes sociales	172

Capítulo 4

Guía práctica de Inter-acción participativa en la resistencia creativa

4.1 La resistencia creativa	175
4.2 Análisis del contexto de la producción artística	180
4.2.1 Aplicación de las pedagogías de la escucha y las relaciones dialógicas para un diagnóstico participativo	184
4.2.3 Metodologías participativas	185
4.2.4 Mapeo colectivo	186
4.3 Relaciones horizontales entre colaboradores	191

4.3.1 Planteamiento de objetivos colectivos	193
4.4 Relaciones en el espacio público: publicidad, arquitectura, apropiación e identidad urbana	194
4.4.1 Las redes sociales	198
4.5 Dispositivos de creación-acción	200
4.5.1 Gráfica expandida	201
4.5.2 Intervención pictórica, escultórica, instalativa, arquitectónica, sonora y performática.	203
4.6 Estrategias de arte y activismo para manifestaciones callejeras	207
4.6.1 Análisis de repercusiones alegales en la naturaleza de las obras	208
4.7 Estrategias de persuasión en los medios de información para difundir y efectivizar la obra artística	
4.7.1 Elementos de la guerrilla comunicacional	211
4.7.2 La importancia de la documentación y difusión de la acción	216
Conclusiones	218
Anexos.	
Entrevistas a diferentes artistas que utilizan la relación arte y activismo en su trabajo dentro del Valle de México.	222
Entrevista a Manuel Amador 14 de agosto de 2019	222
Entrevista a Alfredo López Casanova	242
Entrevista a Redretro	262
Fuentes de consulta	282

Introducción

La presente investigación tuvo como elemento catalizador la conversación con la profesora Marisol Castellanos, de la sección XXII del Movimiento Magisterial en Oaxaca, México. Debido a que su movimiento fue difamado en un diario local, ella decidió manifestarse frente a las oficinas del periódico *Noticias de Oaxaca*, pintando consignas en el inmueble del diario. Esta acción la realizó junto con otros compañeros de la sección, quienes cubriéndose el rostro buscaban conservar el anonimato y represalias en contra de ellos. Sin embargo, el vehículo donde se trasladaban fue captado por algunos periodistas del diario, quienes al día siguiente publicaron en este periódico la información de las placas del automóvil, acusando con mayor vehemencia a los profesores de vandalismo y desacreditando todo tipo de acciones del Movimiento magisterial. Esta experiencia abrió una serie de preguntas acerca de mi postura como artista ante esta situación que vivía esta profesora que buscaba alguna solución a este tipo de situaciones que día a día vivía con su Movimiento.

Estas preguntas rondaron largo tiempo en mi cabeza, en parte aunado al haber realizado dos años después a los hechos (2013) una obra acerca del conflicto magisterial de 2006 en Oaxaca, en la que -desde el arte político- se abordaba la situación sobre el estado de la memoria de dicho movimiento, el cual repercutió de forma importante en la política nacional. También, a ciertas situaciones que surgieron, como el ser invitado a hablar sobre ese trabajo en un evento de la Universidad Nacional de Artes de Argentina durante una estancia académica (2014)

en el contexto de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa ocurrida en días recientes a mi estancia. Recuerdo que al final de este conversatorio una profesora de la Universidad se acercó a mí diciendo que me felicitaba por mi trabajo activista, lo cual me confundió un poco, por lo que le respondí con un gracias, pero que yo no me consideraba un activista. Sin embargo, ella me reviró que, aunque yo no lo viera de esa forma, había varios elementos para considerar mi trabajo como arte activista. Tiempo después entendí la categorización, pensando en el lugar donde me encontraba y sobre todo pensando en el peso del arte activista que se había generado en Argentina a partir de las dictaduras militares.

Luego de estas experiencias las preguntas fueron acentuándose más en mi cabeza y entre ellas estaban: ¿Cómo desde el arte se puede coadyuvar en la solución de una problemática social?, ¿cuál es la relación del arte con los movimientos sociales en México hoy en día?, ¿se puede realizar un documento que -desde diferentes herramientas artísticas- pueda ser de utilidad para que los activistas se apoyen para hacer más efectivas sus protestas?, ¿la actual efervescencia del llamado arte socialmente comprometido, está teniendo resultados positivos en la sociedad?, ¿el conocimiento que generan los artistas que trabajan con los movimientos sociales, podría transmitirse a más actores interesados en ello?

De esta manera es que surge esta investigación que de alguna forma busca dar respuesta a todas estas preguntas y, entre otras cosas, hacer un breve acercamiento al estado actual de la relación arte y activismo en México.

Por otro lado, también se planteaba la posibilidad de la creación de una guía de consulta que pudiera ser de utilidad para todos aquellos actores interesados (activistas, artistas, etc.) en utilizar distintas herramientas artísticas que coadyuven

en sus formas de realizar activismo. Sin embargo, conforme fue pasando el tiempo esta idea se fue alejando ya que los mismos tiempos y circunstancias van cambiando el enfoque entre la relación arte y activismo y la creación de una guía pudiera ser un poco obsoleta después de un par de años. Bajo esta reflexión aunada a las experiencias que se presentaron en diferentes talleres y laboratorios que empecé a impartir en diversas instituciones donde participaron artistas y activistas, nuevas circunstancias fueron presentándose que día con día obligaban a modificar esta idea de guía, mas sin en cambio, ello sirvió para asentar mas la idea de un concepto como el de resistencia creativa que pudiera ser mejor entendido en la construcción de un conocimiento mas horizontal entre artistas y movimientos sociales.

Esta concepción fue la que genero el capitulo 4 que desarrolla la propuesta de la construcción de un conocimiento mas acorde con las circunstancias actuales y que el lector podrá analizar y entender al llegar a ese apartado de la investigación.

Estructura de la investigación

La investigación se ha estructurado teniendo como primer paso el abordar el concepto de “artivismo” como problema disciplinar. El análisis se enfoca en las diferentes definiciones que existen acerca del neologismo “artivismo”, mediante un enfoque comparativo con el fin de establecer una idea general de este concepto en la actualidad. Es importante mencionar que en años recientes este neologismo ha tenido un impacto importante dentro del contexto artístico-político de México, ello debido a la gran cantidad de movimientos sociales que se han auxiliado de estrategias o gestos artísticos, como apoyo en sus continuas protestas que

responden a la crisis de derechos humanos instalada en el país a partir de la implementación de la llamada “Guerra en contra del narcotráfico” desatada por el expresidente Felipe Calderón entre los años 2006 y 2012.

Esta fallida guerra ha tenido varias consecuencias en diversos sectores de la sociedad, entre ellas el aumento de asesinatos y desapariciones a activistas, periodistas, mujeres, estudiantes o poblaciones indígenas que se oponen al despojo o desplazamiento de sus territorios o que de alguna manera se oponen a los intereses del narcotráfico y su diversidad de actividades.

Al principio de esta investigación se exploran las definiciones de “artivismo” creadas por artistas e investigadores relacionados con esta práctica, se incluyen a personalidades como Marcelo Expósito, Tania Bruguera, Alfredo López Casanova, el Grupo Redretro, así como investigadores como Nina Felshin, Luis Camnitzer y Manuel Amador, con el fin de establecer una concepción propia del fenómeno. Se ha elegido a estas personalidades porque de alguna manera tienen una relación directa dentro del contexto del arte político latinoamericano y pueden tener un mayor acercamiento a las formas de producir este tipo de artivismo dentro de la región.

El planteamiento del problema disciplinar que genera la definición de “artivismo”, se percibe desde la necesidad de abordar el concepto tomando en cuenta su naturaleza transdisciplinar, ya que éste se establece desde un diverso cruce de conocimientos que se ven reflejados en su estructuración. Dentro del artivismo se puede encontrar ciertas herramientas de la psicología social, como el estudio de diferentes procedimientos para el entendimiento de las sociedades y su relación con su entorno.

Por otro lado, dentro de este tipo de arte político también se suelen encontrar algunos elementos derivados de la antropología, como lo es el estudio de las manifestaciones sociales de las comunidades que pueden incidir en la creación de este tipo de obras. A su vez, la pedagogía puede estar presente dentro del activismo, puesto que contribuye a diseñar estrategias para transmitir el conocimiento. Esta última disciplina es de gran interés para la investigación ya que el estudio de las llamadas metodologías participativas podría dotar de las herramientas necesarias que permitan un acercamiento a la creación de algunas tácticas del arte y el activismo, objetivo muy útil para esta investigación.

Toda esta perspectiva del llamado activismo, también debe tomar en cuenta ciertos conocimientos derivados del estudio del Derecho, los cuales permiten conocer los límites legales de una manifestación social o una obra de arte político que permitan al ejecutor tomar las medidas necesarias de seguridad ante el riesgo de represión o detención

Por otra parte, en el activismo se suele encontrar aspectos de la Guerrilla comunicacional, los cuales sirven para subvertir diversos impactos dentro de los medios masivos de comunicación, mismos que han sido aliados del Estado al preparar el terreno para legitimar ante la sociedad la represión de los movimientos sociales.

En el activismo se plantea el uso de la interdisciplina, ya que además de auxiliarse de las artes visuales (arte acción, intervención, gráfica expandida, performance) puede utilizar herramientas de las artes escénicas y sonoras; esto se debe a que su carácter colectivo le permite hacer uso de diversos saberes que lo nutren de una forma provechosa.

Dentro de los objetivos de este estudio también está el coadyuvar en llenar el vacío existente dentro de la enseñanza artística en lo que se refiere al conocimiento sobre el activismo, así como también la posible utilización de las estrategias del arte y el activismo surgidas de este análisis, como un manual auxiliar de cualquier movimiento social que busque utilizar las estrategias establecidas en esta investigación.

El contexto de la proliferación de obras de activismo

Como se mencionaba anteriormente, en años recientes la proliferación cada vez más frecuente de movimientos sociales de protesta en México, ha sido a causa de las políticas neoliberales establecidas desde hace más de 30 años. Estas políticas se han enfocado en reducir la participación del Estado dentro de la administración del bienestar social, dejando que sea el mercado el que se encargue de regular estos aspectos, ocasionando con ello la privatización de la salud, la educación o la expropiación de tierras a comunidades para fines comerciales. En este sentido, la presente investigación toma en cuenta la influencia de la geopolítica dentro de las acciones implementadas por el Estado mexicano y su clara repercusión en el incremento de la violencia dentro del país. Esto deriva de la utilización de estrategias derivadas de la llamada “necropolítica”, las cuales hacen de la muerte, el abandono, la negligencia y el terror, los motores de obtención de recursos económicos. Así desarrolla este concepto el filósofo camerunés Achille Mbembe, quien menciona

que esta política se basa en utilizar el poder para decidir cómo a algunas personas se les permite vivir y a otras se les deja morir.¹

Esta necropolítica se cristaliza al ser utilizada como propaganda de miedo que, mediante asesinatos y desapariciones de defensores ambientales y de derechos humanos, ayuda a terminar con la resistencia de las sociedades para que las empresas y el Estado puedan tener acceso sin límite a los recursos naturales de las comunidades, esto puede consistir en establecer mineras, tala de bosques o captación de agua de ríos, manantiales y lagos. La necropolítica ha permitido la creación de empresas criminales como el secuestro, el narcotráfico o la trata de personas, las cuales son usadas tanto por el Estado, como por las empresas criminales para la obtención de recursos económicos, usando de igual forma el lavado de dinero para limpiar su procedencia ilícita.

Se puede percibir que muchas de las protestas sociales desarrolladas en los últimos años, han respondido a problemáticas derivadas del aumento de la violencia, como lo son el incremento de los asesinatos, las desapariciones de activistas sociales y ambientales, de periodistas críticos al gobierno -o que denuncian al narcotráfico-, de estudiantes activistas (emblemático es el caso Ayotzinapa), así como la cada vez mayor proliferación de feminicidios. Estas problemáticas han movilizó a diferentes estratos de sociedad como familiares de desaparecidos, víctimas colaterales de feminicidios, movimientos feministas, activistas, estudiantes y afectados por la violencia que vive el país. Estas movilizaciones han sido realizadas con el fin de tratar de obligar al Estado a contener el fenómeno.

¹ Achille Mbembe, *Necropolítica* (Barcelona: Editorial Melusina, 2003).

Bajo este contexto, el estudio del problema social está enfocado en una revisión de la necropolítica como fenómeno derivado del neoliberalismo y sus posturas ideológicas, ya que es de suma importancia entender el funcionamiento de este sistema y sus diferentes consecuencias, las cuales incluyen el fenómeno de la pospolítica como herramienta para reducir las resistencias.

La pospolítica se caracteriza por minimizar cualquier inclinación política de los individuos con el afán de que no obstaculicen el desarrollo del capitalismo. En este fenómeno ya no es importante si la persona que alcanza el poder del Estado muestra inclinación política hacia la derecha o la izquierda, sino que se continúe implementando el modelo neoliberal a partir de estrategias de ocultamiento o bajo la presión del mercado mundial. Posiblemente éste sea el caso del actual gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador, quien, al provenir de los movimientos sociales, implicaría en teoría una mayor inclinación de su parte por resolver demandas sociales. No obstante, vemos que, a más de la primera mitad de su gobierno, ciertos postulados neoliberales siguen vigentes, entre ellos los recortes a instituciones sociales disfrazados de “austeridad” o la continuación de asesinatos de activistas que se oponen a ciertos megaproyectos, como el caso de Samir Flores, activista opositor a la termoeléctrica en Morelos. Estos hechos, aunque quizás no hayan sido planeados directamente por este gobierno, sí se han caracterizado por las omisiones dentro de la investigación. En cuanto a las políticas financieras el periodista Jorge Zepeda Patterson ejemplifica el actuar del presidente: “Como es bien sabido, el gobierno de AMLO ha seguido con mayor ahínco, que sus predecesores, políticas financieras propias de un gobierno neoliberal: restricción del

gasto, achicamiento de la burocracia, control de la inflación, vigilancia de la deuda externa”.²

Por otra parte, aún sigue vigente el modelo de desarrollo extractivista en México, si entendemos este término como la sobreexplotación de los recursos naturales de un país, en su mayoría no renovables (minerales, petróleo, madera, cultivos, etc.), con el fin de exportación hacia las empresas transnacionales que cuentan con la infraestructura para transformar estas materias primas en diversos productos y con distintos fines económicos. De esta forma se entiende que el modelo siga siendo el más utilizado por el Estado neoliberal en México, promoviendo diversas actividades económicas como la minería a cielo abierto a lo largo y ancho del país o el llamado *fracking* (fractura hidráulica para la extracción de gas), procesos que están ocasionando daños graves al medio ambiente y al tejido social de las comunidades. De ahí que muchos movimientos sociales estén enfrentándose a estas acciones promovidas por el Estado y que repercuten directamente en el deterioro de la calidad de vida de los manifestantes y generan un daño ecológico a sus comunidades, muchas veces irreversible.

Abonando a lo anterior, hay evidencias de que las mismas empresas extractivistas, como el caso de las mineras autorizadas por el Estado, están utilizando a los brazos armados del narcotráfico para asesinar a los líderes opositores a sus intereses con el fin de continuar con sus actividades económicas sin importarles las consecuencias de sus acciones en los territorios.³ Este tipo de fenómenos han sido

² Jorge Zepeda Patterson, "AMLO Es AMLO, No Chávez Ni Allende," Vanguardia, 14 de julio de 2019, Consultado el 20 de julio de 2019, <https://vanguardia.com.mx/articulo/amlo-es-amlo-no-chavez-ni-allende>

³ Luis Navarro Hernández, "La Jornada: Minería, Narco y Comunidades Indígenas," Portal La Jornada, 9 de mayo de 2017, <https://www.jornada.com.mx/2017/05/09/opinion/017a2pol>

analizados por la investigadora Sayak Valencia, quien los ha conjuntado en las características de un llamado “capitalismo *gore*”; término acuñado por la autora y que se refiere a este rama del neoliberalismo que utiliza al crimen organizado y la generación de terror en la sociedad, para seguir produciendo ganancias económicas.

Finalmente, dentro de esta investigación se realizan estudios de caso con artistas-activistas que trabajan dentro del panorama político actual en el Valle de México, enfocándose en los rubros que se consideran los más importantes dentro de los movimientos sociales actuales como son: Contramemoria y Feminismo.

La selección de estos casos de estudio se enfoca en artistas que no son tan visibles para la institución artística, creadores que estén trabajando con los movimientos sociales, pero que su interés principal no sea el mercado del arte y que aborden las anteriores problemáticas mencionadas.

A partir de estos temas, se establecieron las entrevistas con los artistas que se desenvuelven dentro de estos movimientos con el fin de analizar sus estrategias, resultados, fallas y consejos que permitan establecer un panorama comparativo de estas dinámicas de trabajo y sirvan de base para la construcción de un documento que estructure diversas dinámicas de arte y activismo.

Capítulo 1

Activismo y artivismo, panorama comparativo

1.1 Concepto, definiciones y marco referencial

La diversidad de opiniones que existen para definir el concepto de artivismo y su forma de realizar arte, varía en función de quién lo define, el lugar en que lo produce y la relación que establece con él. De ahí que sea comprensible la complejidad para emplear dicho concepto, ya que sus múltiples definiciones pueden causar confusión: se le ha entendido como arte político o arte público sin mayor profundidad. No existe una claridad del concepto artivismo a pesar de que éste haya surgido hace más de 40 años, como lo plantea Nina Felshin, quien lo sitúa en el contexto de las movilizaciones en contra de la guerra de Vietnam en Estados Unidos durante los años 60s. La investigadora lo relaciona con el arte conceptual por el carácter procesual de la obra, estableciendo una especie de ramificación de éste, el cual tomará vida propia en el contexto de los movimientos activistas de visibilización del SIDA durante los años ochenta en Estados Unidos.

La definición podría variar en función de quién y dónde lo enuncia, como ya se mencionó, puesto que no es lo mismo la coyuntura política que originó obras como *Tucumán arde* o *el Siluetazo* en Argentina, que el Movimiento *Occupy Wall Street* en Estados Unidos a principios de 2008.

Por ejemplo, *Tucumán arde* surge en el contexto de la sangrienta dictadura argentina, en una región golpeada por la pobreza originada por el cierre de los ingenios azucareros ordenada por los militares. Tucumán es una de las provincias más pobres de Argentina, a la cual los militares buscan “rescatar” como un buen

ejemplo de su régimen. La obra se origina a partir de la colectividad de artistas provenientes de Buenos Aires y Rosario, quienes realizan a partir de un proceso artístico, una serie de denuncias provenientes de dicha provincia en contra del régimen. El colectivo de artistas logra burlar al Estado a través de proponerles una exposición que sirviera de propaganda a la junta militar, convenciéndoles de apoyarla. Sin embargo, el colectivo muestra una exposición que criticaba fehacientemente al sistema. Esta crítica incluía algunas acciones como el mostrar los nombres de los principales gobernadores de la provincia en un tapete colocado a la entrada a la exposición, de forma tal que éstos nombres fueran pisados por todo aquel que llegara a la muestra. Otra de las acciones consistía en la distribución de café sin azúcar durante la exposición, como muestra de la ausencia del producto debido al cierre de los ingenios azucareros. Otra acción más consistía en prender y apagar la luz cada media hora como metáfora del número de muertes de niños acontecidas al día a causa de la pobreza de la región. *Tucumán arde* fue una obra activista que crítica ferozmente al régimen dictatorial, denunciando su incompetencia y arriesgando a los artistas a las represalias de su atrevimiento, de modo que causó la inmediata persecución y el exilio de algunos de ellos.

Otro tipo de activismo es el que se genera dentro del movimiento *Occupy Wall Street*, el cual se presentó a partir de la crisis financiera mundial desatada en 2008. Este movimiento se origina de una manera espontánea teniendo como telón de fondo los acontecimientos recientes del derrocamiento de varios líderes del mundo árabe por medio de grandes protestas de la población, como la del presidente de Egipto: Hosni Mubarak, en lo que se conoció como “Primavera Árabe”.

Al igual que este movimiento en Egipto, la gente fue convocada por diversas fuentes y colectivos, en Estados Unidos por *Anonymous* y la revista *Adbusters*, quienes convocan a ocupar el distrito de Wall Street en Nueva York.

El movimiento demandaba el cambio de las políticas económicas implementadas por el gobierno desde un modelo neoliberal. Este modelo ha ocasionado que la riqueza se aglutine en el 1% de la población mientras el porcentaje restante ha visto mermadas sus posibilidades de desarrollo futuras ante este nivel de desigualdad económica. “Somos ese 99%” es la consigna principal del movimiento.

Este activismo proveniente en su mayoría de los jóvenes, hizo uso de la improvisación, de elementos lúdicos, así como de herramientas artísticas para su activismo; ejemplo de ello fueron como los carteles realizados con estencil, éstos contenían la frase “*Rise up, we are the 99%*” (Levántate somos el 99%).

La esperanza de muchos jóvenes activistas se podía percibir dentro de sus testimonios: “Espero que el resto del mundo esté contento al ver que, por fin, los americanos hemos despertado, que por fin nos damos cuenta de qué injustas son las cosas. Me gustaría que todo el país reaccione al ver esta concentración”,⁴ mencionó Emma Lambert, estudiante de 26 años, en entrevista para el periódico *El País*. Este testimonio habla mucho del contexto norteamericano en el que las protestas en la vía pública no son frecuentes, puesto que no es una cultura que ocupe el espacio público, como sí se ha hecho en Latinoamérica a partir de los recurrentes movimientos sociales.

⁴ David Alandete y Cristina F. Pereda, “Wall Street Ha Matado El Sueño Americano,” *El País*, 15 de octubre de 2011, sec. Internacional, https://elpais.com/internacional/2011/10/15/actualidad/1318703601_087774.html



Figura 1. Kathy Willens, “Levántate, somos el 99%”, Movimiento *Occupy Wall Street NY*, 2011, cartel elaborado con estencil durante las manifestaciones, *ElDiario.es*, consultada en septiembre de 2021, https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/occupy-wall-street-10-anos-despues-paso-sido-legado_1_8308026.html

Sin embargo, un suceso de esta envergadura finalmente logró movilizar a una gran cantidad de gente en uno de los países más ricos del mundo, además de que fue un fenómeno global que tuvo eco en movimientos que se encontraban en un contexto similar como el de “Los indignados” en España, quienes ocuparon la Plaza del Sol en Madrid. Aunque pareciera que el movimiento *Occupy Wall Street* no tuvo un efecto palpable en los objetivos que buscaban obtener a mediano o largo plazo, el movimiento de “Los indignados” sí lo tuvo en la política de su país como lo fue la creación del partido *PODEMOS*.

Las anteriores acciones activistas establecen una clara diferencia entre los contextos, propósitos, tiempos y causas que influyen en las distintas concepciones de “activismo”. En el caso de México, un suceso relativamente reciente que atañe directamente a nuestra sociedad, consistió en la colocación del Antimonumento a

los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, en El Paseo de la Reforma. Construido desde la organización ciudadana como dispositivo de contramemoria, éste materializa las consignas por la aparición con vida de los estudiantes desaparecidos en Iguala, Guerrero, a manos del narcotráfico el 26 de septiembre de 2014.

Una obra edificada desde la organización anónima ciudadana rompe con la condición de que todos los monumentos son impuestos por el Estado, estableciendo con ello un discurso de contra relato, el cual busca imponer una versión diferente a la del Estado. Ésta consiste en enunciar que los estudiantes no fueron quemados en el basurero de Cocula, como lo establece el discurso oficial.

Así es como ciertos sectores de la sociedad mexicana se han movilizado en medio de una indignación generalizada ante las desapariciones ocurridas en el país durante los últimos años y así como la exigencia por no cerrar las investigaciones. Diversas percepciones se manejan en cada situación en específico, por ejemplo, en *Tucumán Arde* es clara la participación de artistas que están relacionados con la escena de vanguardia del momento, éstos trabajan sus propuestas usando la información de sociólogos que siguen de cerca el fenómeno en Tucumán y las movilizaciones de los sindicatos de los ingenios azucareros, ello con el fin de evidenciar la corrupción del régimen militar.

En cambio, en el movimiento *Occupy Wall Street*, es la propia población joven la que se moviliza bajo la consigna de un cambio de régimen económico que extingue la esperanza de un futuro confortable, en este movimiento no se percibe un acompañamiento desde el arte, aunque hay acciones lúdicas. No hay que olvidar que esta efervescencia de movimientos sociales alrededor del mundo durante la

primera década del 2000, tiene clara influencia de los acontecimientos de la “Primavera Árabe”.

No hay una preocupación por una posible represión al movimiento *Occupy Wall Street* debido a que el contexto ha cambiado: ya no son los años sesenta, ni tampoco existe una dictadura en el poder en el llamado “País de la Democracia”. Los jóvenes de la clase media son los principales movilizados, pues saben que ellos no podrán tener acceso a las comodidades que sí tuvieron sus padres, sin embargo, al parecer nada cambió en el sistema que intentaron atacar.

Mientras en el Movimiento de los Desaparecidos en México, que tomó como consigna el caso Ayotzinapa, las principales acciones como la colocación del Antimonumento, se escudan en el anonimato; en esta acción no se puede dejar de intuir la participación de artistas en el diseño de la escultura, pero posiblemente también periodistas y hasta abogados participaron en la acción de la colocación, debido a los manifiestos que presentaron ante la sociedad para que no se remueva el monumento. Hay una clara participación de una clase intelectual que puede obtener recursos económicos para una empresa de este tipo, como lo es la construcción y transportación de una escultura de estas dimensiones.

También es interesante observar que, aunque no hubo una represión por parte del Estado para remover el monumento, ésta sí se ejerció contra participantes en algunas otras manifestaciones más concurridas. El retiro de la obra no se realizó quizá como medida de contención para que no aumentaran más las movilizaciones.

Después de analizar brevemente los contextos de las obras o acciones implementadas, se podría intentar definir más las aristas del llamado activismo. Para ello se debe tomar en cuenta algunos puntos de vista y alusiones sobre esta definición desarrollados por artistas y teóricos cercanos al contexto latinoamericano. Entre ellos se ha elegido dar seguimiento a las reflexiones de Marcelo Expósito, artista y activista español y miembro investigador de la Red de Conceptualismos del Sur, Luis Camnitzer, artista y teórico uruguayo, así como Tania Bruguera, artista y activista cubana que, junto con las dos personalidades anteriores, marcan una visión desde Latinoamérica, pero insertada dentro del panorama internacional del arte contemporáneo.

Por otra parte se revisará también el arte activista desde la concepción de Nina Felshin, una de las teóricas que más ha abordado la temática desde el arte occidental (en especial desde Estados Unidos); así como las opiniones de algunos artistas europeos que han practicado esta concepción desde sus propias posturas, lo anterior con el fin de establecer comparativos entre diferentes puntos de vista que arrojen un acercamiento a una definición local de activismo en el contexto actual de México.

1.2 Acciones políticas desde las artes visuales en el contexto latinoamericano

Marcelo Expósito utilizó el término “activismo artístico”, explicando que la utilización de éste vocablo le parece más adecuado, ya que pondera la palabra activismo por sobre el término “arte” y no al revés (“arte activista”) que, en su opinión, coloca a la palabra “arte” un apellido.⁵ “Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea”.⁶

Aquí además de definir su concepción del término aludido, establece una separación directa con el período artístico dominante del siglo XX, el llamado “arte moderno”, el cual colocaba un postulado crucial donde definía que la principal finalidad del arte tendría que ser el arte en sí mismo. Solamente así el arte se alejaría de lo que se consideraba como propaganda o de la idea de “copia fiel de la realidad” y demás postulados, de los cuales se tuvo que desprender para fijar una evolución dentro de su propia historia.

Expósito, al contrario, coloca al activismo artístico como un regreso del arte a su relación con la vida real, a su incidencia dentro de un contexto público, él desecha la autonomía del arte que establecía esta separación: “Abolir la tradicional 'distancia' impuesta por el 'estatismo' de la contemplación, para pasar a potenciar la

⁵ Marcelo Expósito, “Activismo artístico”, en *Perder la forma humana. Una Imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Reina Sofía, 2012, Consultado el 20 de marzo de 2018, https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/05/perder_la_forma_humana_una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf

⁶ Expósito. “Activismo artístico”, 44.

'inmediatez' tanto de la interpelación que persigue involucrar al otro en el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica, como de los efectos que se proyectan sobre ese proceso de subjetivación".⁷

El autor ubica al activismo artístico fuera de la galería y de la creación de un objeto artístico, situándolo en el plano social donde las herramientas, técnicas, estrategias conceptuales y simbólicas, son las que determinarán la creación de la obra. De ahí que, para Expósito, el activismo artístico se desarrolle en públicos ajenos a los de los interesados en el arte, ubicándose y, algunas veces, hasta creando los propios movimientos sociales.

Para el artista el objetivo del activismo artístico sería la creación de política a partir de su multiplicación dentro de la sociedad. Esta clara ponderación de lo político del activismo artístico responde al contexto desde donde se ha acuñado el término.

La clara participación de este teórico y artista, dentro del estudio de los movimientos sociales, lo hace una de las principales figuras a seguir dentro de esta investigación, ya que desde este enfoque se podría dar seguimiento a los procesos realizados en México emparentados con estas circunstancias. Por otro lado, podríamos emparentar este activismo artístico con las reflexiones que propone Luis Camnitzer sobre el origen de un activismo desde Latinoamérica a partir de la transformación del arte conceptual dentro del contexto de la región donde se produce.

El llamado "arte conceptual latinoamericano" responde a la teorización del arte en dicha parte de América, misma que se inclina más hacia lo político que hacia lo artístico, debido también al contexto coyuntural del momento que se vivió: las

⁷ Expósito. "Activismo artístico", 50.

dictaduras represivas durante los años setenta y ochenta en Sudamérica, relacionando esta infiltración de la política con una nueva forma de hacer arte.

Camnitzer, en *Didáctica de la liberación*, menciona que el gesto político tiene que ver con una actitud en la cabeza de los artistas y no tanto con su relación con las técnicas tradicionales del arte.⁸ De esta forma el activismo artístico podría emparentarse con el conceptualismo latinoamericano que usando medios como el texto, el arte objeto, el performance, la gráfica expandida o la instalación podría manifestarse en variados ejemplos.

Bajo esta premisa obras como el *siluetazo* o algunas acciones del colectivo chileno CADA, como *No +* o “Para no morir de hambre en el arte”, podrían ubicarse dentro de este activismo artístico la acción de *El siluetazo*, en el sentido de que acompaña al movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, quienes, a partir de una idea primigenia de los artistas, deciden adaptarlo a sus propias necesidades.

El dibujo a mano de la silueta de una persona adulta en estos carteles a escala real y elaborado por los mismos participantes, se convierte en una intervención colectiva que usa la ciudad de Buenos Aires como foro de expresión y que logra un efecto sensitivo y mediático más contundente que cualquier marcha en la ciudad.

La importancia de esta acción, además de la contundencia, es que no se enfoca en las dinámicas del mercado del arte, sino que se suma a las herramientas de expresión de las madres de la Plaza de Mayo y a una necesidad del movimiento de alcanzar una mayor contundencia e impacto de su búsqueda.

⁸ Luis Camnitzer, *Didáctica de La Liberación* (Murcia: Editorial Hum, 2008), 53.

En el caso de la obra *No +* del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), la cual consistía en colocar esta consigna como grafiti en los muros alrededor de las calles de Santiago de Chile y que sorprendentemente los transeúntes completaron con las consignas: “No + tortura”, “no + muerte”, “no + desaparecidos”, se podría pensar este gesto a partir de relación de la represión ejercida por la dictadura. Esta acción se podría considerar de carácter participativo y activista, pero también de carácter conceptual, puesto que participa con el subconsciente colectivo de las consignas que se dan en el contexto de la dictadura chilena. Es así que funciona como un dispositivo que activa lo que pasaba por la mente de las personas en esta ciudad durante los años 1983 y 1984.

Por otro lado, para que el activismo artístico genere mayor contundencia política según las reflexiones de Marcelo Expósito, debe extender su vínculo con otros saberes, como lo puede ser el teatro, la literatura, la música, pero también extra artísticos, como los saberes populares y extrainstitucionales.⁹

Otra de las cualidades importantes del activismo artístico, y que no se había abordado hasta ahora, es que, según Expósito, no se debería diferenciar entre “artistas” y “no artistas” en su producción: “El ser artista no se considera una esencia de los sujetos, sino una función: en la medida en que todo ser humano tiene no solamente capacidades creativas, sino que también dispone de experiencia, conocimiento, saber, etc.”.¹⁰

Esta idea podría ligarse también con las reflexiones de Josep Beuys, quien considera que cualquier persona puede ser artista descubriendo, investigando y

⁹ Expósito. “Activismo artístico”, 43.

¹⁰ Expósito. “Activismo artístico”, 45.

desarrollando su propio potencial creativo.¹¹ Por otra parte, pensando que dentro del activismo cualquier propuesta puede ser desarrollada a partir de la función social, también se puede desempeñar un objetivo en común, no importando la ocupación de la persona de quien procede la propuesta. De esta forma se vislumbra la manera en que Marcelo Expósito comenta algunas de las características del activismo artístico y que definitivamente marcan los objetivos o prioridades que buscan diferir del arte público o del arte social. Estos últimos, si bien pueden tener un interés político, sus metas son de otra índole.

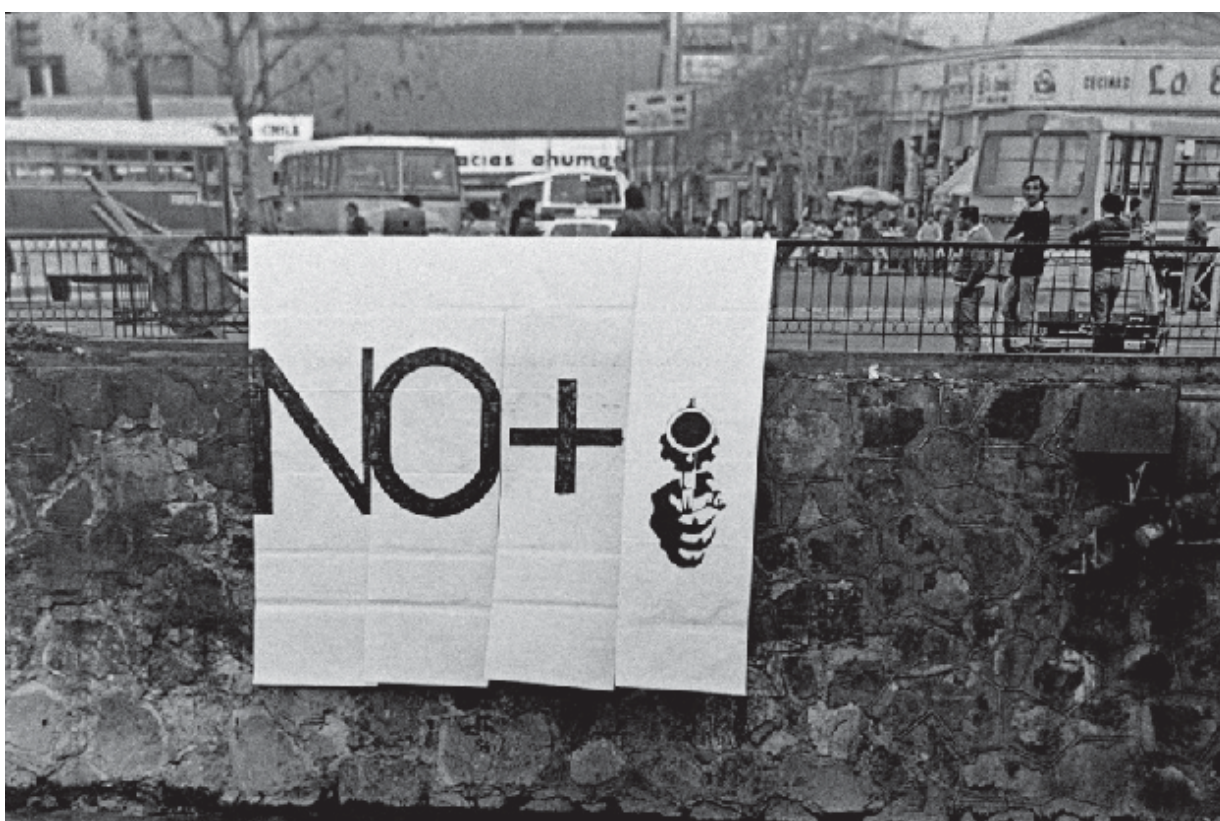


Figura 2. CADA, *No más*, 1983, Río Mapocho, Santiago de Chile, Intervención en las calles de la Ciudad de Santiago donde se incentiva a los transeúntes a completar la frase que enuncia el hartazgo de la represión ejercida por la dictadura chilena. Consultada en septiembre de 2021, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/hidvl-profiles/item/501-cada-no-mas?tmpl=component&print=1>

¹¹ Raquel Cercós I Raichs, "El Pensamiento Estético-Pedagógico de Joseph Beuys: Entre La Utopía y El Mesianismo," dialnet.unirioja.es (Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2015).

1.2.1 Arte útil, propuesta conceptual de la artista cubana Tania Bruguera

Las definiciones y alusiones utilizadas por Marcelo Expósito en el apartado anterior se acercan de manera importante a las reflexiones de la artista y activista cubana Tania Bruguera. La artista parte de una concepción del término "*Arte útil*" (término acuñado por la artista), el cual establece que el arte debe tener una mayor utilidad práctica para la sociedad, es decir no sólo tener una función estética, sino además cumplir una función desde lo político, científico, pedagógico o económico o cualquier otra situación donde el arte pueda sumar soluciones a diversas problemáticas de la sociedad. Para Bruguera el *Arte útil* está colocado en la cima de la escala evolutiva del arte público o al menos así lo da a entender cuando establece una serie de comparaciones ya sea con el arte político y el activismo.

Durante la asistencia de este investigador a la llamada *Escuela de Arte útil*, llevada a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo durante el año 2018, Tania Bruguera estableció, durante una de sus clases la siguiente diagramación, en ella comparaba varias características que ayudan a diferenciar el arte político, el arte autónomo y su concepto de Arte útil.

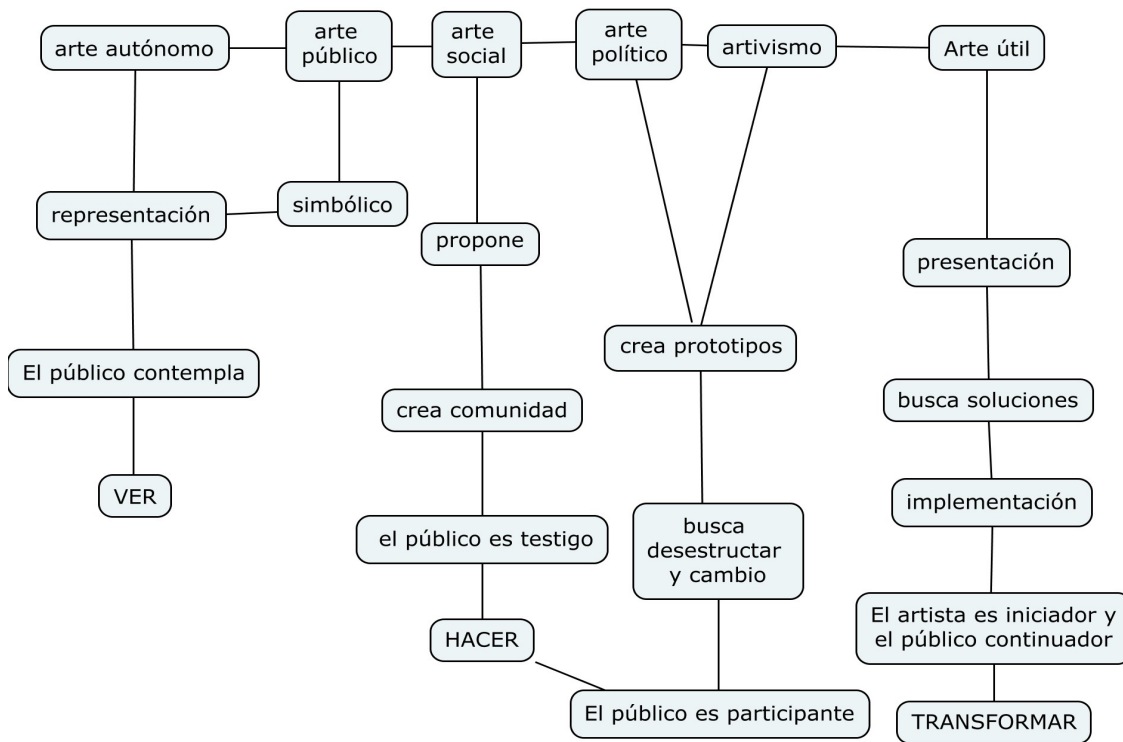


Figura 3. Tania Bruguera, Esquema de funcionalidad del arte a partir de una sesión en la *Escuela de Arte útil* y adaptado a esta investigación, 2018.

Como se puede observar, Tania Bruguera establece una comparación entre las diferentes formas de realizar arte para ubicar su definición de *Arte útil*. En el esquema coloca en primer término al arte autónomo, éste se refiere a las formas más tradicionales de realizar arte en las que existe la concepción del artista-genio que produce una obra dentro de su estudio (la mayoría de las veces se trata de una representación de la realidad) y el público ocupa el papel de espectador y su rol se limita a la admiración y contemplación de la obra.

En el siguiente término coloca al arte público, en el que el artista opera desde lo simbólico y plasma su visión o interpretación de la realidad. Al igual que con el arte autónomo, el público tiene una actitud pasiva y únicamente contempla la obra, con lo cual se pueden despertar ciertas reflexiones o no.

En tercer término, coloca al arte social, aquí el artista cuenta en un papel más cercano al espectador, y propone obras que quizás tengan que ver con el entorno o contexto del espectador, buscando con esto crear comunidad, pero colocando al espectador como mero testigo. En este sentido Bruguera diferencia entre artista autónomo que se basa en el “ver” (reproducir la realidad) y artista social que se basa en el “hacer” (intervenir la realidad).

Siguiendo con la lectura del esquema Bruguera, se ubica al arte político y al activismo interconectados, puesto que ambos crean prototipos, es decir objetos o acciones, que intervengan la realidad. Su objetivo es desestructurar o cambiar de alguna manera el contexto donde operan y aquí el público -contrario a las concepciones anteriores- participa de manera activa en la generación de la obra.

Finalmente en el punto más elevado de esta jerarquización, Bruguera coloca al *Arte útil*, el cual interviene en la realidad buscando soluciones a problemas reales, investigando el entorno para implementar estas posibles respuestas y buscando de alguna manera resolver las problemáticas de su público, es decir el artista escucha las preocupaciones de la comunidad y desde su experiencia busca crear algún dispositivo que coadyuve en el problema y que pueda seguir siendo usado aunque el artista ya no esté presente.

De alguna manera estas características del *Arte útil* son muy parecidas a las desarrolladas por Marcelo Expósito, sólo que Bruguera separa estas características en dos clases, unas las coloca dentro del Activismo y otras dentro del *Arte útil*. Para la artista, las características exclusivas del *Arte útil* cuentan con una serie de elementos que se relacionan para producirlo; lo que distingue al *Arte útil*, según el investigador Emmanuele Rinaldo, se podría explicar de la siguiente forma:

“Hay una diferencia bastante clara entre un artista que decide crear un performance con un propósito político y uno que da los instrumentos para contrarrestar un sistema político”.¹²

Para Tania Bruguera más allá de una explicación del término, el arte útil consiste en desarrollar una serie de ocho puntos:¹³

1. Proponer un nuevo uso del arte dentro de la sociedad.
2. Desafiar el campo dentro del cual opera (cívico, legislativo, pedagógico, científico, económico, etc.)
3. Estar en sincronía con lo político.
4. Aportar un mejoramiento dentro de una situación real.
5. Sustituir el concepto de autor por el de iniciador y el de espectador por el de usuario.
6. Tener resultados beneficiosos y prácticos para sus usuarios.
7. Buscar la sostenibilidad mientras se adapta a condiciones mutables.
8. Reestablecer la estética como sistema de transformación.

Observamos que hay varias características del *Arte útil* que convergen con las ideas del activismo artístico desarrolladas por Marcelo Expósito, por ejemplo, el tercer punto (“estar en sincronía con lo político”, ahí Tania Bruguera le da un gran peso a la importancia de lo político al igual que Expósito).

En el punto 5, donde Bruguera menciona la desaparición del término autor por el de iniciador y el de público por el de usuario, podría tener todavía una cierta referencia a las jerarquías entre participantes, ya que Expósito se enfoca más a aglutinar a una serie de saberes de la comunidad donde se desarrolla la obra y por ende la

¹² Emmanuele Rinaldo Meschini, “Arte Útil. Parte 1. Una Teorización Práctica”, Septiembre de 2013, <https://www.taniabruquera.com/arte-util-parte-1-una-teorizacion-practica/>

¹³ Rinaldo, “Arte Útil. Parte 1. Una Teorización Práctica”, 3.

desaparición de una jerarquización, operando los participantes dentro del desarrollo de la obra en una relación más horizontal.

Por último, con relación a los puntos 1 y 8 (los cuales refieren a proponer un nuevo uso del arte dentro de la sociedad y restablecer la est-ética como sistema de transformación), la categoría *Arte útil* es más puntual al enunciar que el arte debe estar al servicio de la sociedad, además de establecer un gran compromiso ético con la implementación de las propuestas artísticas. Justo en este punto se pretendería evitar la demagogia de muchos proyectos artísticos enfocados en lo social, donde el artista sigue teniendo el protagonismo, en ocasiones utilizando un discurso altruista que solo busca manipular a la comunidad para beneficiar sus propios intereses.

1.2.2 Crítica y procesos del *Arte útil*

En agosto y septiembre de 2018 se inició una investigación de campo a partir de formar parte en la llamada “Escuela de Arte útil”, proyecto de Tania Bruguera. Esta escuela fue parte de las piezas implementadas dentro de su exposición “Hablándole al poder”, presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. La escuela pretendía desarrollar una serie de actividades relacionadas con el aprendizaje de ciertos postulados para llevar a cabo obras de “*Arte útil*”.

Bruguera menciona que el *arte útil* tiene que operar no solo desde el terreno artístico, sino desde cualquier otro lugar donde se encuentre implícita una necesidad, puede ser de carácter económico, cívico, legislativo u otro, y en función de la urgencia.

Esta urgencia tiene que ver con el punto 3 (el cual alude al estar en sincronía con lo político) y el punto 4 (“aportar un mejoramiento en una situación real”); es decir, analizar un contexto específico para detectar una problemática y dirigir la generación de la obra o proyecto hacia la solución específica de ésta.

Sin embargo, cuando Bruguera alude a la sustitución de términos como el de “autor” por “iniciador” o “público” por usuario -como específica en el punto 5-, considera que la obra seguirá su propio camino a partir de las necesidades del público: la obra de arte útil tendría que estar situada en las urgencias del público y tener la cualidad de adaptarse para ser usada o replicada.

Por estas razones el sentido de autoría, en teoría tendría que desaparecer, lo que abre importantes interrogantes, por ejemplo: ¿esta acción tendría que implicar también un aspecto legal, como la cesión de los derechos del autor?; es decir, ¿se podría pensar en que esta obra no podría comercializarse en el mercado artístico?; por otra parte, ¿qué clase de obra tendría que ser ésta para poder desligarse de estos asuntos?

Siguiendo el texto de la Filósofa Marina Garcés “La honestidad con lo real”, se podría responder a esta pregunta con una reflexión de la autora:

“Podemos dejar de hablar del arte en singular, podemos dejar el arte a un lado, y buscar nuevos nombres para esas creaciones en las que los hombres y mujeres de cualquier tiempo y lugar han luchado juntos por una vida digna de ser vida”.¹⁴

En el texto citado de la Filósofa se desarrolla la idea de dejar de pensar el arte como hasta ahora se ha hecho, mencionando que el artista más allá de ser un observador y crítico de su sociedad, debe implicarse en ella usando sus saberes para mejorar las condiciones de vida de ésta. De ahí que la cuestión del mercado del arte sería lo que menos importaría en esta nueva categoría artística que alude.

Como ejemplo de los puntos planteados por Bruguera, en el archivo de *Arte útil*¹⁵ podemos encontrar una serie de obras realizadas alrededor del mundo por diversos artistas o colectivos, en este espacio se aglutinan obras que siguen manteniendo el nombre del llamado “iniciador”, de manera que el concepto de autor no desaparece por completo, otorgándole suma importancia a la persona que implementó la estrategia artística.

Finalmente, en el punto número 8 (“Reestablecer la Estética como sistema de transformación”), la artista plantea la separación de la palabra “est-ética” para ser analizada desde el punto de vista de la ética, que se convierte en un factor importante para la implementación de la obra, es decir si se pudiera comparar esta postura ante algunos trabajos que realiza Santiago Sierra, se notaría que su proceder no se sumaría a la categoría “arte útil”, ya que sus obras operan muchas veces desde la utilización de las personas para la generación de una pieza a partir de una remuneración económica, donde paga a personas de diversos sitios del

¹⁴ Marina Garcés, “La Honestidad Con Lo Real”, 2018, https://laescenaencurso.files.wordpress.com/2015/01/la_honestidad_con_lo_real.pdf, 10.

¹⁵ “Arte Útil”, <http://www.arte-util.org>

mundo para realizar una acción, como dejarse tatuar una línea sobre la espalda, permanecer inmóviles ante una pared o repetir una frase -que no entienden- durante un periodo de tiempo. Es decir, está usando a las personas como trabajadores, pero replicando la explotación que existe en la sociedad capitalista y de acuerdo al *Arte útil*, dichas prácticas no serían éticas. La visión de Sierra al utilizar a las personas está anclada en alusión al sistema capitalista y su funcionamiento dentro de la sociedad, lo cual abre la posibilidad de que la obra tenga otro impacto precisamente desde el cuestionamiento de la ética capitalista, denunciando a la institución artística que participa dentro de este mercado, pero a su vez hace poco para cambiarlo.

Por otro lado, cuando Sierra vende estas piezas en el mercado del arte, tampoco comparte las ganancias con los participantes de su pieza, tan solo replica el sistema capitalista de inversión, explotación y obtención de ganancias, por lo tanto, su crítica al mercado del arte y al sistema económico se ve anulada al seguir reproduciéndolo.

Regresando al *Arte útil*, el análisis de los puntos que plantea Bruguera abre reflexiones interesantes, aunque muchas veces podrían su implementación en la vida real y sobre todo en el sistema artístico en el que estamos inmersos, pueda percibirse como utópica (sujeción a un mercado del arte, dependencia de becas estatales, etc.), sus planteamientos no dejan de ser una aportación revolucionaria para el arte contemporáneo, pero llegan a caer en una serie de contradicciones observadas dentro del desarrollo de *la Escuela de Arte útil*.

La *Escuela* fue desarrollada dentro de la sala 4 del MUAC, ésta estaba acondicionada como una especie de aula, con sillas, pizarrones y una ambientación donde nos encontrábamos rodeados de muros en color Naranja.

Dentro de la *Escuela* se presentaron una serie de instructores y conferencistas que incluían artistas, curadores, diseñadores o gestores culturales, que de alguna forma tendrían que ser ejemplos de *arte útil*; sin embargo, algunos de ellos diferían del concepto acuñado por Bruguera, como el artista y educador José Miguel González Casanova, quien cuestionaba si al utilizar el término *arte útil*, entonces eso podría sugerir que todo el resto del arte que no entraba en esa categoría, ¿era entonces un arte inútil?

También algunos invitados se preguntaban si sus piezas podrían considerarse *arte útil*, como el caso de Graciela Carnevale, quien formó parte del colectivo de artistas que realizaron la obra emblemática *Tucumán Arde*, pieza de alto contenido político que jamás pensó encasillarse en alguna corriente artística, simplemente respondía a cierto contexto político y social de la Argentina de la dictadura.

Otro ejemplo importante era el de la curadora Paulina Cornejo, quien hablaba de la implementación de programas de diseño social dentro de la comunidad que avocinda la actual ubicación del plantel de la Universidad de Diseño “Centro”.

Ella mencionó lo limitado de los alcances de estos programas puesto que no hay un entendimiento por completo del funcionamiento de la comunidad a la que se pretendía incluir; por lo cual se le preguntó si ese tipo de propuestas no podrían convertirse en agentes gentrificadores en estas comunidades y en vez de ayudar, ¿no terminarían expulsando a la población de su propio territorio? Este importante punto, que podría ser una de las consecuencias negativas del activismo, se desarrollará más adelante.

En medio del debate de algunas contradicciones que conlleva realizar esta forma de arte, me gustaría mencionar algunos puntos que se abordaron dentro de las discusiones de la escuela y que no estaban considerados en los postulados de la artista. Por ejemplo, algunas preguntas que le realizaron algunos jóvenes artistas a Bruguera se relacionaban con el modo de subsistencia de un creador que decidiera realizar arte útil. La pregunta específica fue: ¿se puede vivir del arte útil? A lo cual Bruguera quedó un poco sin respuesta, ya que ella al ser una artista legitimada por la institución artística internacional resultaba obvio que podía vivir de sus obras.

Por otro lado, los artistas que cuestionaban esta forma de subsistencia no es que lo realizaran desde una postura crítica, sino que más bien parecía que en verdad estaban interesados en que Bruguera les diera una fórmula del éxito para que pudieran obtener fama y al mismo tiempo hacer arte socialmente comprometido. Lo cual es una muestra más de que, dentro de la institución artística, sigue existiendo una concepción de éxito que va aparejada con la idea de éxito económico, es decir ocurre al igual que en el sistema capitalista. Esta circunstancia abre otros cuestionamientos que se podrían abordar más adelante en la investigación, los cuales incluyen los objetivos de realizar activismo desde fuera o dentro de la institución artística y que se tratarán en siguientes capítulos.



Figura 4. *Escuela de arte útil*, Obra de la artista Tania Bruguera la cual consistió en generar una serie de platicas y conferencias por varios especialistas a modo de escuela, sobre temas relacionados con su concepción de arte útil. La escuela se desarrolló dentro de las instalaciones del museo de septiembre a octubre de 2018. Museo Universitario de Arte contemporáneo, MUAC, 2018. Consultada en Noviembre de 2018, <https://muac.unam.mx/exposicion/tania-bruguera>

1.3 Arte y movimientos sociales en Estados Unidos en los años 90s a través de la crítica del arte

La historiadora del arte y curadora norteamericana Nina Felshin tiene una concepción de un arte activista, situando su origen en relación con el arte conceptual de los años 60s, esta concepción se gestó en el contexto político de la guerra de Vietnam, el movimiento por los derechos humanos de la comunidad negra, así como la Segunda Ola de Feminismo, todos originados en los Estados Unidos.

Para Felshin el arte activista está ligado fuertemente al arte procesual y al igual que Expósito y Bruguera, establece una clara separación del arte objetual.

La historiadora considera que una de las principales herramientas del arte activista es la utilización de los medios de comunicación dominantes, donde las vallas publicitarias, publicidad en autobuses y metro, así como los periódicos y revistas, son los medios de expresión para generar el impacto que se busca crear dentro de la esfera pública, que es donde mayormente se desarrolla.¹⁶

Para Felshin el artista activista tiene que aprender nuevas herramientas extra artísticas para que su labor tenga un mayor impacto y, al igual que Expósito, menciona la suma de saberes de otras disciplinas, entre ellas, técnicas de acercamiento con el público, elección de emplazamientos de mayor visibilidad, así como propuestas artísticas de fácil comprensión para todo tipo de público, es decir entre más claro esté el mensaje que se pretenda comunicar mediante la obra, mayor utilidad práctica tendrá en alcanzar sus objetivos.

¹⁶ Nina Felshin, "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo" en *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública Y Acción Directa* (España: Universidad De Salamanca, 2001).

Este postulado es uno de los más importantes en lo que se refiere a realizar activismo, ya que al perseguir objetivos específicos es necesario que la mayoría de las personas entiendan a la perfección el mensaje y no que sea de libre interpretación, como pretenden muchas obras de arte.

La curadora considera que la participación activa del público en el arte activista debería poder alcanzar una auto representación de sí mismo dentro de la obra, lo que generaría una identificación con la obra y por ende mayor posibilidad de éxito. Cabe destacar que estas reflexiones de la historiadora giran en torno a un texto publicado hace casi veinte años, en el cual se menciona que las acciones performáticas son las que dentro del arte activista han generado mayor impacto dentro del contexto planteado, debido en gran parte a su apertura, inmediatez y espectacularidad.

Hoy en día habría que pensar si este tipo de acciones siguen teniendo la misma contundencia, la espectacularidad como estrategia de visibilización pareciera la más efectiva para al menos enunciar las problemáticas que se pretende señalar. Esto no se traduce en que al ser más espectacular una acción, ésta tenga mayor efectividad. Se necesitaría dar seguimiento a la visibilización de la demanda siempre con el apoyo de herramientas que empujen el cambio social, de lo contrario pasaría como citábamos anteriormente con el movimiento *Occupy Wall Street* que, aunque tuvo un alcance masivo y una visibilidad mundial, nunca se materializó en un cambio real de aquello que buscaba transformar.

Quizás las concepciones que tiene Nina Felshin en cuanto a una acción espectacular, nacen de las percepciones en la cultura estadounidense, en la que

desde el cine hasta las revistas muestran un exceso esta espectacularidad; sin embargo, enunciarla podría correr el peligro de banalizar las acciones políticas.

En un contexto de dictaduras o de gobiernos represores, la espectacularidad puede ser adversa ya que, si ésta no logra crear un ambiente de cambio a la brevedad, se corre el peligro de que el movimiento social pueda ser más fácilmente localizable y reprimido.

Las diferencias pueden ser evidentes si se piensa que no se puede comparar un contexto de dictaduras como el de España -presente en el trabajo de Marcelo Expósito- o el de Cuba, -en el caso de Tania Bruguera-, con el de Estados Unidos, donde Nina Felshin pone mayor énfasis en la necesaria utilización de los medios de comunicación como herramienta crucial del arte activista. Plantear esta espectacularidad dentro del contexto de Estados Unidos tiene mayor razón de ser, pues es en los medios de comunicación donde se localiza mayormente la discusión política de las problemáticas sociales.

La percepción que se genere dentro de diversos contextos de acción puede beneficiar o perjudicar al movimiento social, así que las estrategias de comunicación dentro del activismo son factores que se tendrían que analizar detenidamente a partir de la impresión que se tenga de los lugares donde se pretende intervenir.

1.4 Visiones recientes sobre el arte y las acciones políticas y sociales en España e Inglaterra

En Europa y, de manera muy particular, en España, se utiliza el término "artivismo" y se le relaciona con la fusión de creatividad y activismo en apoyo a las demandas ciudadanas. Aquí tiene mayor importancia el escuchar del artista hacia la comunidad en la que pretende crear su obra, de esto dependerá el éxito o fracaso de la obra misma.

Para el portal digital *Artivismo*, las acciones de este tipo de arte se han desplazado de la utilización de lo performático a la instalación y han dejado de lado la denuncia y la crítica en pro de la creatividad. En este sentido es donde el artivismo se aleja de las posturas del activismo artístico de Expósito y el Arte útil de Bruguera, quienes hacen de la cuestión política una de las características principales del quehacer artístico.

Para este tipo específico de artivismo, las acciones se han enfocado en alcanzar objetivos más cercanos y realizables; de modo que, aunque su impacto sea menor, su concreción sea factible. Sin embargo, pareciera que el portal ubica los objetivos del Artivismo en el mejoramiento urbano y la crítica a las políticas del diseño del espacio público, pues las conclusiones sobre sus fines se ubican en elementos que facilitarían la gentrificación, como se puede observar en la cita que se recoge del portal y que se reproduce a continuación:

“En el contexto del arte público como herramienta de regeneración urbana el *Policy Studies Institute* establece una serie de funciones que este tipo de arte tiene en relación con su entorno:

- Promover el carácter distintivo local.
- Atraer a compañías e inversiones.
- Tener un papel en el turismo cultural de la zona.
- Valorizar la zona.
- Crear empleo.
- Incrementar el uso de los espacios abiertos.
- Disminuir el desgaste de los edificios y los niveles de vandalismo.”¹⁷

De acuerdo con estas características, se puede concluir la diferenciación en la utilización del término arte activista a partir de las necesidades de cada contexto; ya que, si bien en Europa las problemáticas sociales aún no son tan agudas como en toda Latinoamérica, sí presentan otro tipo de temáticas urbanas, como el rescate del espacio urbano con el fin de atraer inversiones privadas de inmobiliarias o de factores turísticos.

No se contempla, al menos bajo esta visión, que este mismo mejoramiento barrial puede acabar por expulsar a los habitantes, al provocar la llegada de personas de mayor poder adquisitivo que buscan mudarse al barrio recién mejorado. Con ello se podría ocasionar un incremento en los precios de las viviendas y los servicios gradualmente, hasta llegar a un punto en el que los antiguos habitantes ya no puedan pagar el incremento y decidan marcharse a un lugar más acorde a sus

¹⁷ “¿Qué Es El Artivismo?,” Archivo de Artivismo, Consultado el 10 de noviembre de 2018, <http://lucialor.com/artivismo/intro.html>

posibilidades económicas. Tampoco se puede pensar que todas las propuestas de artivismo acaben generando agentes gentrificadores; sin embargo, es un elemento que debe ser contemplado a la hora de pensar en proyectos de esta índole.

Tomando otra fuente de información para hacer una comparación entre este portal sobre artivismo, se ha consultado el documental sobre arte y activismo realizado por la cadena RTVE dentro de su programa Metrópolis en el año 2010. Este documental de 25 minutos aborda fragmentos de entrevistas a diferentes artistas que han trabajado en países como España e Inglaterra. Dentro de las reflexiones más importantes que plantean los artistas dentro de su experiencia y práctica esta la diferenciación entre artivismo y activismo.

Para el artista John Jordán el activismo tiene una forma más lineal de concebirse, ya que establece metas y objetivos muy claros a alcanzarse en cierto tiempo; no obstante, el artivismo es más improvisado y va enfocado a tomar por sorpresa a las personas mediante acciones frescas y sobre todo lúdicas, ya que como menciona Jordan y otros artistas, el ingrediente humorístico dentro de estas acciones puede llegar a neutralizar el actuar de los cuerpos represivos del Estado dentro de una manifestación.

La elaboración de disfraces festivos o la utilización de dispositivos lúdicos dentro de una marcha, además de tomar por sorpresa a los policías en su forma de actuar, puede atraer a más personas a formar parte de la manifestación o acción, ya que se percibe como algo más relacionado con una fiesta y no solamente el gritar consignas de protesta. Así es como lo percibe y comenta la artista Ange Tagart: "A mucha gente no le motivan las formas tradicionales de hacer activismo. Mucha gente piensa 'esto no es para mí'. Lo que creo es que las artes pueden aportar al

activismo, puede ser un pasaporte para toda aquella gente que piensa que esto no está hecho para ellos.”¹⁸

Para John Jordan lo importante del activismo es la creación colectiva, es ahí donde al trabajar con muchas personas que no necesariamente son artistas, se desarrolla el potencial creativo de cada uno de los participantes. Esta reflexión converge también con las opiniones de Marcelo Expósito y Nina Felshin, quienes hacen referencia a la importancia de la participación colectiva, de la suma de saberes y de la auto representación de los involucrados dentro de la realización de las acciones artísticas. Es importante mencionar que este punto es clave en las nuevas formas de percibir el activismo que se hace actualmente, pues la mayoría de los autores que aquí abordamos hacen referencia a la creación colectiva como forma de proceder para el funcionamiento de las obras artísticas.

Para Joseph.M. Esquirol este tipo de organización se clasifica como activismo estructural, donde el papel del artista se enfoca en ofrecer las herramientas para que la comunidad sea la que exprese sus opiniones políticas, contrario al llamado activismo clásico, donde el artista es el que expresa su opinión o mensaje político en una especie de monólogo, donde el público decide si lo acepta o lo rechaza.¹⁹ Esta definición converge con uno de los postulados del *Arte útil* de Tania Bruguera donde se menciona la necesidad de cambiar el término de autor por el de iniciador y el de público por usuario.

¹⁸ Tagart Ange, en “Arte y “Arte Y Activismo”, RTVE, Programa Metrópolis, 19 de febrero de 2010, <http://www.rtve.es/television/20100219/arte-activismo/318935.shtml>

¹⁹ Josep M. Esquirol, *Tecnoética: Actas Del II Congreso Internacional de Tecnoética* (Barcelona: Biblioteca de La Universitat De Barcelona, 2002), 327.

Finalmente, regresando al documental de RTVE, para el artista Stephen Duncombe lo mejor del activismo es que toma la estética del arte y lo aplica a la política, según sus palabras: “aporta placer y estética a las formas de hacer política”.²⁰

1.5 La concepción de activismo en la opinión de algunos artistas actuales de la Ciudad de México

Dentro de algunas entrevistas realizadas a varios autores que practican lo que se podría considerar como activismo en la institución artística, la definición del neologismo les resultó incomoda a algunos de ellos, ya que el término así planteado, lo relacionan más con el llamado *mainstream* (corriente principal) o con un tipo de arte social que además de estar de moda, suele aprovecharse de la gente que participa en los movimientos sociales en un sentido “extractivista” como lo menciona el artista Alfredo López Casanova, participante en el colectivo “Huellas de la Memoria” (proyecto relacionado con las personas desaparecidas en México).

Para Alfredo muchos artistas aprovechan el *boom* mediático del acontecimiento para enfocarse en realizar obra acerca de la temática.

Estos “artistas”, menciona el artista, suelen acercarse al movimiento, extraer lo que les conviene o interesa, realizar obra acerca del tema, presentarla en un museo, incluso poder venderla y dejar a los integrantes del movimiento sin beneficio alguno; es decir, un claro desapego hacia la causa con la cual están trabajando. Alfredo

²⁰ Stephen Duncombe, “Arte y Activismo,” Min. 11: 28, RTVE *Programa Metrópolis*, 19 de febrero de 2010, <http://www.rtve.es/television/20100219/arte-activismo/318935.shtml>

suele catalogarlo como “extractivismo artístico”, en analogía con la práctica de muchas empresas transnacionales que extraen las materias primas que necesitan y luego se marchan del lugar dejándolo en completa destrucción y abandono.

En entrevista, el profesor Manuel Amador, quien realiza acciones performáticas con sus alumnas en lugares donde ocurrieron feminicidios en Ecatepec, habla de una experiencia parecida donde un fotógrafo -que los acompañó cerca de un año- presentó un libro, en el Museo de la Memoria y Tolerancia, acerca de fotografías de los performances realizados por el colectivo de alumnas de la preparatoria “Francisco Villa”, la cuestión aquí es que en dicha publicación jamás dio crédito o mencionó a alguna de las autoras de los performances, lo cual molestó enormemente al colectivo, pues se sintieron utilizadas, comenta el profesor.

En este sentido habría que recordar que, dentro del medio artístico, los plagios están a la orden del día, e incluso pueden justificarse en categorías nuevas como la tan sonada “apropiación”, la cual consiste en apropiarse de una imagen de manera consciente, parodiándola, modificándola o citándola con fines supuestamente artísticos. Por otro lado, también tenemos la cuestión de la autoría, que se trató en capítulos anteriores. Recordemos que el *arte útil* habla de un “iniciador” y no de un “autor”, en el caso de las fotografías de las chicas participantes en los performances de Ecatepec, la molestia surgida de no darles crédito en las imágenes puede ser justificado si el fotógrafo lucra con estas imágenes. Sin embargo, pareciera ser que el buscar ser reconocidas como autoras de la acción, persiguiera intereses de reconocimiento en la institución artística, alejándose un poco del interés puramente político de las acciones. En este tipo de circunstancias es donde la noción de autoría sigue generando polémica a partir de los usos que se pueda hacer de ésta.

Alfredo pone de ejemplo el interés de muchos artistas por participar en el proyecto “Huellas de la memoria”, en el cual se utiliza las suelas de los zapatos de los familiares de los desaparecidos para grabar mensajes acerca de la experiencia de búsqueda de sus familiares. Sin embargo, a Alfredo y al colectivo el interés de esos artistas no les pareció el más adecuado para acercarse a ellos, existió cierta desconfianza hacia los objetivos de estos artistas, así que decidieron no incluir su colaboración en el proyecto y mejor capacitarse ellos mismos en la técnica del grabado. Además, también consideraron que el hecho de ser partícipes del movimiento, despierta un respeto natural hacia el dolor de las personas propietarias de los zapatos, teniendo mayor sensibilidad a la hora de elaborar las obras.

Tanto para Alfredo como para Manuel Amador, la concepción de su actividad está más cercana a la definición de activismo artístico concebida por Marcelo Expósito, donde la palabra “activismo” prepondera sobre el término “arte”. También este tipo de actitud se relaciona con los antecedentes de los autores quienes, antes de entrar al medio artístico, ya habían practicado el activismo tradicional.

Por otro lado, algunos integrantes del grupo Redretro -quienes han intervenido la señalética de varias estaciones del metro de México y Europa, con un sentido claramente político- no ven con malos ojos el término “artista”. Quizás influya su interés en documentarse y actualizarse sobre las tendencias nuevas relacionadas con el arte y el activismo. Sin embargo, en los tres casos, los artistas hablan de la necesidad de establecer ciertas reglas de ética en su participación como creadores ante la sociedad, características que también aluden tanto a Marcelo Expósito como a Tania Bruguera.

Para Alfredo López Casanova los procesos para crear las piezas artísticas del proyecto comienzan el diálogo y la escucha atenta de las experiencias de los familiares de los desaparecidos; de estas historias surgirán posteriormente las frases que serán grabadas en las suelas de los zapatos. Este primer paso es el más delicado del proceso, ya que es imprescindible el respeto por el dolor ajeno y por la persona en sí. El proyecto tiene como objetivo coadyuvar en la necesidad de los familiares por hacer más visibles los reclamos al Estado y la exigencia de aparición de sus consanguíneos a quienes llevan buscando desde hace bastante tiempo. Alfredo menciona que el trabajo desarrollado también consiste en realizar un acompañamiento emocional a estas personas.

Por otro lado, para Manuel Amador, el respeto hacia las víctimas consiste en no hacer de las representaciones de los feminicidios un acto grotesco, evitando en todo momento que éstas sean sangrientas, aunque sí aludiendo a la violencia. Para él estas acciones buscan visibilizar los acontecimientos, ya que considera que en la periferia de la ciudad estos eventos han sido invisibilizados o estigmatizados, revictimizando a las fallecidas con la ya conocida opinión de las autoridades: “Les pasó eso porque andaban en malos pasos”. El hecho de hacer presencia con estas acciones, y que sean otras jóvenes las que hagan esta protesta artística, colectiviza la demanda, revitaliza la memoria evitando que los sucesos permanezcan en el olvido y que esta situación sea normalizada dentro del contexto.

Para Redretro la acción artística pasa por diversos niveles, el primero se relaciona con la memoria, por ejemplo: la acción de cambiar la señalética de una estación de Metro en determinada fecha, como en el caso del aniversario del 2 de octubre, crea un espacio ficticio, haciendo evidente la participación del Estado en esta acción

sangrienta mediante la intervención (cambio del icono de la torre de Tlatelolco por el guante blanco del batallón Olimpia). En un segundo nivel está la documentación de la obra y su divulgación a través de las redes sociales, lo que busca lograr un alcance mayor de la acción, llevando el mensaje a un público más amplio. Y en tercer nivel, buscar la participación de más personas por medio de convocatoria abierta o invitación en el aporte de ideas y ejecución, con el objetivo de que no participen artistas exclusivamente, sino que se sume otro tipo de gente que proceda de otras áreas de conocimiento y con ello se enriquezca y amplíe el proyecto.

Después de analizar este tipo de reflexiones es importante replantear la relación entre arte y activismo en el contexto actual de las sociedades, así como definir las características que puedan establecer la adaptación de las herramientas y estrategias utilizadas en otro momento y lugar para ser implementadas en las propias circunstancias actuales de los contextos donde decida actuar el artista contemporáneo.

Un tipo de Artivismo que responda a las necesidades específicas del medio donde se pretende interactuar, más que intervenir, con propósitos claramente políticos. En resumen, éstas son las conclusiones que arrojan las opiniones de los casos de estudio analizados en este apartado. En las siguientes páginas se profundizará en las diferenciaciones entre artivismo y activismo y cómo se relacionan éstas con la visión de las personas que las implementan.

1.6 Diferencias entre activismo político y artivismo

Si bien ya se han establecido anteriormente estas diferencias, hay ciertos matices que se pueden tomar en cuenta; por ejemplo, para Alfredo López Casanova, el término “militante” ha desaparecido casi por completo en la actualidad y, para él, esta definición se le hace más cercana a su postura, pues establece un mayor compromiso político con la causa. El artista comenta que el término “activista” empezó a surgir a mediados de los años noventa y, si se toma en cuenta el contexto, se puede encontrar que la radicalización de la política empieza a ceder su lugar a la izquierda moderada o a la llamada social democracia que establece una flexibilización de las ideologías radicales. Dentro de este contexto el término “militante” empieza a relacionarse más con formas radicales de acción política. Para Alfredo es imposible pensar en el movimiento magisterial en México como un grupo de activistas, “ellos no se asumen como activistas, se asumen como militantes”.

Al respecto se puede pensar que este tipo de actitudes e ideología sigue operando bajo la radicalidad de este tipo de grupos; sin embargo, no puede dejarse de lado que, a nivel mediático, el término empieza a utilizarse mucho en relación con las organizaciones no gubernamentales, como las llamadas ONG.

Bajo estas circunstancias, la organización *Greenpeace* generó un nuevo tipo de activismo mediático a partir de sus acciones, ejemplo de ello fue invadir plataformas petroleras, detener barcos y colocar mantas en edificios de empresas que dañan el medio ambiente. Gracias a sus acciones espectaculares, este colectivo de activistas logró un gran impacto mediático y con ello la posibilidad de establecer un método

de captación de fondos para financiar este tipo de actos simbólicos, conformándose como una especie de empresa social que se aleja de los métodos utilizados desde las izquierdas radicales, donde los militantes -a veces por medio de las armas- luchaban por el cambio de un modelo político-económico, como el comunismo. Esta diferenciación de términos da también pie al término artivismo que es un neologismo que se utiliza mayoritariamente en la esfera artística occidental.

Los mismos artistas-activistas entrevistados anteriormente, mencionan que de alguna forma el entrar al artivismo fue un paso natural que dieron dentro de su labor política, ello con el fin de hacer más efectivas sus demandas. Es decir, deciden utilizar herramientas artísticas en sus movilizaciones para cobrar notoriedad, así como aprender a incidir en los medios de comunicación para hacer más efectivo su mensaje. Aquí es necesario mencionar que el incorporar herramientas artísticas a sus manifestaciones, hace que sus expresiones salgan de la cotidianidad de las protestas tradicionales, como menciona en el anterior capítulo el artista John Jordan en cuanto a que el artivismo es espontáneo y lúdico a diferencia del activismo tradicional que establece una serie de metas y pasos a seguir.

Jordan explica que él no tuvo otra alternativa más que la acción directa cuando, en medio de su protesta convencional contra la construcción de una carretera, las máquinas excavadoras llegaron: “Así que había llegado la hora de desarrollar nuevos métodos políticos creativos, utilizando la acción directa, la performance, la escultura y la instalación, armados con faxes, módems, ordenadores y cámaras de vídeo.

Surgió una nueva generación de activistas artísticos, cuyo lema podría perfectamente haber sido: creatividad, valor y descaro.”²¹

La artista Ange Tagart también menciona que un tipo de activismo tradicional suele parecer muy aburrido a los ojos de la población en general, ya que en ciertos casos puede causarles molestias a muchos ciudadanos, por ejemplo: los tradicionales cierres de avenidas, autopistas o vías de comunicación que afectan a la población en general.

Cuando no se logra visibilizar la demanda por la que se está protestando, suele haber críticas muy negativas hacia estos diversos tipos de activismo. De manera más específica, en México la ciudadanía suele ligar el activismo político con mafias que, año con año, ejercen presión para obtener del Estado mayores recursos para sus organizaciones, como es el caso de los sindicatos de maestros en el País.

En cambio, como menciona Tagart, el artivismo suele refrescar los movimientos sociales, como es el caso de las múltiples acciones utilizadas por John Jordan durante las manifestaciones contra la globalización, donde un grupo de jóvenes se disfrazaron de payasos, actuando como tales, generando gestos y burlas como besar a los policías que los buscaba reprimir; lo que causo, además de confusión entre la policía, un alto impacto mediático dentro de los medios noticiosos que cubrían el evento.

Sin duda, cualquier elemento estético sumado a las protestas, así como los métodos utilizados, harán renovarse al activismo tradicional. Muchas organizaciones se han dado cuenta de ello y, con base en esto, han implementado diferentes estrategias

²¹ John Jordan, “El Arte de La Necesidad: La Imaginación Subversiva de La *Anti-Road Protest and Reclaim the Streets* (Parte 1)”, Marceloexposito.net, 2009, https://marceloexposito.net/pdf/trad_jordan_artedelanecesidad.pdf

de comunicación que amplíen el impacto de sus acciones. Organizaciones como *Greenpeace* o Amnistía Internacional han utilizado diversas herramientas artísticas y comunicacionales en sus campañas para alcanzar mejores resultados. La pinta de murales con alguna temática sobre Defensa de Derechos Humanos, así como colaboraciones con artistas, han sido usada recientemente por Amnistía internacional.



Figura 5. Segó y Obval, #Justiciaparajulian, Campaña de Amnistía Internacional para visibilizar los asesinatos a activistas ambientales, Oficina de Amnistía Internacional CDMX, 2019, consultada en enero de 2022, <https://mobile.twitter.com/AmnistiaOnline/status/1319716895667441665>

Uno de esos ejemplos incluye el acompañamiento de esta organización a la gira del “Movimiento por los Desaparecidos”, la cual se llevó a cabo en varios países de Europa durante 2013, en la que se presentaron las instalaciones de los zapatos grabados por el colectivo “Huellas de la Memoria” tanto en Universidades o como en espacios culturales simpatizantes al movimiento.

Estas situaciones plantean nuevas reflexiones acerca de los cambios que se están generando en el activismo tradicional puesto que, al haber mayor familiaridad con las herramientas artísticas, se está aprovechando cada vez más el impacto que éstas tienen. La reflexión sobre la relación arte y activismo cobra relevancia, puesto que se han empezado a diluir las fronteras entre activismo y arte político, por lo cual podría resultar de especial interés el acudir al concepto de “resistencia creativa”, el cual puede abarcar no únicamente al arte, sino a todas las herramientas creativas que puedan enriquecer el activismo como forma de resistencia y que además logran ampliar sus rangos de acción, adaptándose a las circunstancias, operando desde el museo o incluso en la misma calle.

Capítulo 2

Prácticas de arte y activismo en México durante la última década del presente siglo

2.1 El enfoque de las relaciones geopolíticas en la implementación del neoliberalismo en México

Los pasados dos sexenios presidenciales han exacerbado diversas políticas neoliberales en México y han sido terreno fértil para el desarrollo de un mayor número de prácticas arte y activismo dentro del territorio. La imposición de un gobierno de derecha bajo -lo que se sospecha como- un fraude electoral en México durante la elección del 2006, trajo varias manifestaciones de protesta sobre todo en la capital del País. Para comenzar a profundizar en estos movimientos se necesita entender las causas principales para que el Neoliberalismo se haya implementado en México obedeciendo sobre todo a diferentes presiones que tienen que ver con el contexto geopolítico mundial. Se entiende como Neoliberalismo a una serie de políticas implementadas por parte del Estado donde es el mercado mundial quien dicta el curso de las acciones a llevarse a cabo para la dirección de una nación.

Uno de los objetivos del neoliberalismo es destinar menos recursos al gasto social y brindar una mayor inversión al sector privado por parte del Estado.

El neoliberalismo está a favor del libre comercio entre países, dinamizando con ello el tránsito de mercancías, pero no así el libre tránsito de personas.

Estados Unidos es uno de los países que mayormente ha promovido estas políticas de libre mercado alrededor del mundo, aunque con el ascenso al poder en años recientes de Donald Trump estas políticas han sufrido ciertos cambios.

Es innegable la influencia tan poderosa que tiene este país sobre México, de ahí que, en repetidas ocasiones, se haya utilizado la tan famosa frase: “México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”, usada por varios personajes de la historia mexicana y que ha servido para ilustrar nuestra relación de amor y odio hacia el país vecino más poderoso del planeta. Esta vecindad ha sido una de las principales causas para que, dentro del panorama internacional, México sea de gran importancia debido sobre todo a su ubicación geográfica estratégica y por ende, militar y comercial.

México posee una de las más importantes reservas de petróleo y gas a nivel mundial, la cual se encuentra en la llamada Cuenca de Burgos, ubicada en el Golfo de México. Para Estados Unidos es de suma importancia mantener el control no sólo del petróleo mexicano, sino de los demás recursos naturales del país entero. Este factor es de importancia estratégica, sobre todo en la disputa de Estados Unidos con países como Rusia o China por lograr el control mundial hegemónico dentro de este nuevo orden global establecido.

Según el investigador Raúl Reyes Osalde, los ingresos petroleros son de gran importancia a nivel económico, superando aún el ingreso por la venta de armas y del narcotráfico internacional.²² Reyes da a entender que debido a la importancia del petróleo para Estados Unidos, éste ha desarrollado una guerra velada en México

²² No se cuenta con una cifra real sobre las verdaderas ganancias del narcotráfico, de acuerdo con la investigadora Sayak Valencia, las ganancias el narcotráfico superarían a las del petróleo. Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (España: Ediciones Melusina, 2010), 20.

permitiendo y coadyuvando al crecimiento del narcotráfico con el fin de provocar una especie de guerra civil que elimine las posibles resistencias políticas de la entrega de estos recursos naturales: “Ante este escenario México cumple un papel geoestratégico de suma importancia principalmente por sus recursos naturales y sus reservas petroleras y gaseras, lo que ha provocado la desencarnada lucha por la eliminación de la población opositora, con el fin de tener acceso para su extracción y distribución”.²³

Esta guerra velada consiste en permitir la venta y circulación de armas de Estados Unidos a los narcotraficantes mexicanos, ello con el fin de que éstos continúen aumentando su armamento para poder combatir a sus rivales e incluso al mismo Estado. La estrategia oculta también consiste en continuar ejerciendo la presión hacia México para que éste siga implementando la política de descabezamientos de los líderes de los grandes carteles, lo que logra fraccionarlos, pero en ese sentido los atomiza y ello trae como consecuencia el aumento de la violencia a través de las luchas internas de las fracciones resultantes que buscan el control de los territorios que dominaban antes los grandes carteles. Esta violencia descontrolada ocasiona que gradualmente la población civil -que no está de acuerdo con la implementación de las políticas neoliberales- ceda en sus formas de protesta debido al miedo a ser víctima del narcotráfico mediante una desaparición o un asesinato; dentro del actual panorama de impunidad, la problemática se agudiza ante la incapacidad o desinterés por parte del Estado de controlar la ola de crímenes.

²³ Raúl Osalde Reyes, “El Papel de México En La Geopolítica Internacional En La Era Trump,” *HistoriAgenda* (Revista UNAM, 2017), revistas.unam.mx/index.php/historiagenda/article/download/65441/57403, 50.

Bajo esta lógica podría entenderse los sucesos políticos del 2006: durante la elección presidencial mexicana, en la que por un escaso margen de votos 0.1%, el candidato de la derecha Felipe Calderón le gana al popular candidato de la izquierda Andrés Manuel López Obrador.

Después de una serie de protestas ocurridas principalmente en la Ciudad de México durante los meses subsiguientes a la elección (y que incluyó un plantón en una de las principales avenidas del país Paseo de la Reforma), el presidente Felipe Calderón -ya con la constancia de mayoría entre sus manos- asume el poder y casi de inmediato convoca a las fuerzas armadas a, lo que él llamo, una “Guerra en contra del narcotráfico”, la cual buscaba además del combate a esta industria criminal, la militarización del país con el objetivo -para muchos analistas- de prevenir cualquier brote de descontento ante lo que la mitad de la población consideraba un fraude electoral.²⁴

El presidente de los Estados Unidos, George Bush -mostrando un claro apoyo al gobierno neoliberal que favoreciera sus intereses geopolíticos- fue uno de los primeros mandatarios en felicitar a Felipe Calderón, a pesar de que la oposición alegaba que aún no era considerado legalmente presidente electo, pues existían demandas promovidas por la oposición ante las irregularidades detectadas en la elección. Sin embargo, el peso del reconocimiento del gobierno de Estados Unidos a Felipe Calderón buscaba influir a nivel internacional para dar por cerradas las elecciones presidenciales mexicanas del 2006.

²⁴ Germán Espino Sánchez y Alonso Vázquez Moyers, “La Producción Discursiva En La Guerra Contra El Narcotráfico En El Sexenio de Calderón: En Busca de La Legitimidad Perdida”, *Discurso Y Sociedad*. Vol. 9 (2015). [http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9\(4\)Vazquez&Espino.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9(4)Vazquez&Espino.pdf), 494.

La llamada “Guerra en contra del narcotráfico”, promovida por el presidente Felipe Calderón, fue el origen del actual panorama de emergencia por el que atraviesa el país, debido a que exacerbó la violencia de la criminalidad a niveles alarmantes y teniendo al final de su sexenio más de 83,000 muertes relacionadas con el narcotráfico, de acuerdo al semanario *Zeta*.²⁵

Esta política continuada por su sucesor, el presidente Enrique Peña Nieto, permitió que, ante el debilitamiento de los partidos de izquierda y la represión a la protesta social, se impusiera una serie de reformas estructurales las cuales incluían la llamada “Madre de todas las reformas: *La Reforma energética*”.

Dicho brevemente, dicha reforma se enfocó en privatizar la principal industria energética del país: Petróleos Mexicanos (PEMEX), permitiendo la entrada del capital privado en la explotación del petróleo mediante licitaciones de grandes áreas de yacimientos; el hecho de que la industria norteamericana fuera una de las más beneficiadas, no es ninguna casualidad que el presidente de *Exxon-Mobil*, Rex Tillerson, fuera en algún momento Secretario de Estado de Donald Trump.

Las políticas neoliberales implementadas por los gobiernos de Felipe Calderón y Enrique Peña Nieto, han usado ciertas estrategias que buscan principalmente obtener el control social y, por otra parte, el debilitamiento de sus opositores, esta serie de acciones son conocidas como “necropolítica”.

²⁵ “83 Mil Muertes En El Sexenio de Calderón,” Redacción Aristegui Noticias, 27 de noviembre de 2012, <https://aristeguinoticias.com/2711/mexico/83-mil-muertes-en-el-sexenio-de-calderon-semanario-zeta/>

2.2 Necropolítica y capitalismo gore

“A los cuerpos que no son rentables para el capitalismo neoliberal, que no producen ni consumen, se les deja morir.”

Clara Malverde

Por un parte las políticas neoliberales buscan lucrar con cualquier cosa, esto incluye la salud, por otra el adelgazamiento del Estado (esto debido a las políticas neoliberales) ha traído como consecuencia que muchas instituciones, como la seguridad social, se vean afectadas y con ello, la salud de la población, la cual no cuenta con los recursos suficientes para enfrentar algún padecimiento crónico. Aquí nace parte del problema, ya que aquel que no cuente con recursos para pagar un hospital privado, morirá lentamente en medio de la espera que da el sistema de salud público saturado por la falta de asignación de recursos y que en ocasiones obliga al paciente a endeudarse para poder tener acceso a los servicios médicos privados.

“Las políticas neoliberales son unas políticas de muerte. No tanto porque los gobiernos nos maten con su policía, sino porque dejan morir a la gente con sus políticas de austeridad y exclusión”.²⁶ De esta manera lo expresa la activista y escritora Clara Malverde durante una entrevista para un periódico catalán en 2019. Este tipo de tácticas empleadas por los gobiernos neoliberales, son un rasgo de lo que se conoce hoy en día como necropolítica.

²⁶ “El Neoliberalismo Aplica La Necropolítica, Deja Morir a Las Personas Que No Son Rentables,” Entrevista a Clara Malverde (Portal digital En Orsai, April 23, 2019), <http://www.enorsai.com.ar/politica-nota-22416-el-neoliberalismo-aplica-la-necropolitica--deja-morir-a-las-personas-que-no-sonrentables.html?fbclid=IwAR07UKyD9z6uvxm2nrZxcn4xkYHcxJQLaUoOS3QdfGP7Ls6l3w0Y-wvaPOI>

La necropolítica consiste en la imposición de la violencia, el dolor y la muerte como táctica de dominio y despojo para el control de ciertos sectores de la población, éste incluye la mediatización de esta violencia como parte de las estrategias de dominación.

Hoy en día la aplicación de la necropolítica no es exclusiva del Estado, como se ha observado, el crimen organizado utiliza cada vez más estas estrategias para alcanzar sus objetivos de dominación. Al respecto, la filósofa mexicana Sayak Valencia hace un análisis del panorama reciente de México sobre esta situación dentro de su libro *Capitalismo Gore*. En este libro, Valencia menciona que en épocas recientes el narcotráfico le disputa el control al Gobierno, constituyéndose como un estado paralelo e implementando sus decisiones sobre la población acerca de quién debe morir y quien puede vivir.

Este Estado paralelo no sólo establece las necropolíticas, si no que se constituye como una empresa dentro de una lógica neoliberal teniendo un control de ganancias, una jerarquización dentro de los puestos de mando y hasta una parte de negocio emprendedor ilegal al diversificar cada vez más sus actividades criminales, como lo pueden ser el secuestro, tráfico de órganos, cobro de piso o trata.

Sin embargo, su obtención de capital se da a partir de una lógica de muerte, es así como dentro de sus actividades selecciona dónde comprar armamento, dónde arrebatarse territorios para la siembra de los narcóticos, cómo negociar con las policías locales, todo ello bajo una lógica de “plata o plomo”: o se acepta el soborno o se es asesinado. Otros de los crímenes que realizan son establecer el cobro de piso a comercios o cobrar por la protección de los mismos, así como el secuestro de migrantes, ya sea para obligarlos a trabajar para ellos o pedir un rescate a sus

familiares. Todos estos crímenes se desarrollan muchas veces en clara complicidad con los gobiernos y las empresas, quienes ven en estos grupos la forma de poder deshacerse de las resistencias y obstáculos para desalojar a las comunidades de sus territorios, ya sea para explotar una mina o acceder a sus recursos naturales. El asesinato de periodistas o activistas incómodos para esas mismas empresas o gobiernos, pasan ante la opinión pública como acciones del narcotráfico. De esta forma los gobiernos se libran de cualquier sospecha sobre quiénes son los verdaderos autores intelectuales de estos crímenes, es decir, la creación de un enemigo del pueblo a quien culpar sobre los crímenes que se cometen, es la perfecta estrategia para seguir operando sin ninguna resistencia y así lograr, por ejemplo, la extracción de recursos naturales en áreas protegidas o en territorios defendidos por comunidades indígenas. A este tipo de situaciones son a las que se refiere la escritora Sayak Valencia para hacer alusión al surgimiento de un “capitalismo *gore*”. Valencia utiliza el término *gore*, que se refiere a cierto tipo de cine que muestra violencia en grados extremos, para hablar de este nuevo tipo de capitalismo que se reproduce hoy día en México y en el mundo. Este tipo de capitalismo es el que se desarrolla fuera del marco legal y, según la escritora, forma parte importante de las economías de muchas naciones en vías de desarrollo: “La respuesta radicaría en un entramado fuertemente ligado a los beneficios económicos que reporta tanto su ejecución, como su espectacularización y posterior comercialización a través de los medios de información”.²⁷

²⁷Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (España: Ediciones Melusina, 2010), 26.

Retomando los ejemplos anteriores, el narcotráfico ha diversificado sus actividades económicas; una de ellas, como mencionábamos anteriormente, es alquilar su brazo armado a las empresas para causar terror en poblaciones en resistencia con el fin de lograr la expulsión de sus territorios con bastas riquezas naturales. En este sentido, al espectacularizar la violencia que ellos mismos ejercen mediante la difusión en sus propios canales de *YouTube* o *blogs* en internet -colocación de cuerpos mutilados en las carreteras o puentes con sus respectivos narco mensajes- buscan realizar propaganda de sus acciones y las posibles consecuencias que pueden ejercer en contra de quien se oponga a sus designios.

Estas estrategias las utilizan sobre todo en lo que se refiere al cobro de piso, lucha con otros carteles por las plazas para el trasiego de la droga u oposición al desalojo de territorios o actividades que les interesa controlar (campos de aguacate, pesca furtiva o acceso a minerales o combustibles que luego revenderán a precios por debajo del mercado legal). La espectacularización de la violencia también repercute en la economía de los medios de información que, aunque no están directamente relacionados con la ejecución de la violencia, sí utilizan esta mediatización en la venta de periódicos o manejo de *rating*.

El fotoperiodista Fernando Brito mencionó, dentro de una conferencia ofrecida en la Cátedra “Nelson Mandela” en la UNAM, que los medios de comunicación para los que trabajaba, le exigían cada vez más fotografías con mayor número de cuerpos masacrados, ya que la aparición de uno o dos cuerpos en las tomas ya se había vuelto de lo más normal para la población que consumía sus diarios, así que el hecho de presentar imágenes con mayor número de muertos repercutía directamente en la elevación de sus ventas.

Éste es un ejemplo que se relaciona con el concepto de capitalismo *gore* y la forma en que se desarrolla para tener un papel importante dentro de la economía local. Aquí cabe recordar brevemente el “lavado de dinero”, que es una de las formas en que éstas empresas criminales logran borrar el origen de su capital obtenido de negocios y actividades ilegales, para introducirlo al flujo de capital en inversiones de carácter legal que les permitan justificar su ingreso de dinero sin levantar sospechas.

2.3 Tácticas del ocultamiento de las políticas neoliberales en la época de la pospolítica

En la actual coyuntura política, donde un supuesto gobierno de Izquierda ha llegado al poder con un histórico luchador social a la cabeza: el presidente Andrés Manuel López Obrador; hoy en día es objetivo de análisis si su llegada al poder realmente acabará con el sistema neoliberal que se ha implementado en México como lo expresa en su discurso.

Con tan sólo algunos años a la cabeza del gobierno del país, es difícil percibir si ha habido cambios profundos en la situación actual que vive México, pero esto tampoco impide cuestionar si, aún bajo estos nuevos discursos de izquierda, realmente han disminuido los crímenes o tácticas de acoso en contra de las comunidades en resistencia ante proyectos neoliberales. Éste es el caso del asesinato de Samir Flores, activista opositor a la termoeléctrica de Huexca, Estado de Morelos, territorio gobernado por el partido del presidente. Este crimen fue perpetrado en plena

víspera de una consulta gubernamental a la población sobre la conveniencia de la construcción de este proyecto.

Muy parecidas a las conclusiones de los fiscales de gobiernos anteriores -en lo que se refiere a asesinatos de activistas y periodistas-, las primeras investigaciones del homicidio apuntan al crimen organizado. Este tipo de situaciones nos muestran que la tarea de las empresas criminales sigue vigente dentro de su utilidad como factores de eliminación de las resistencias y obstáculos a megaproyectos económicos.

Como se mencionó anteriormente, parece difícil que el actual presidente pueda hacer cambios profundos o haga que desaparezca el neoliberalismo como sistema económico; en cambio, el uso de la llamada pospolítica para ocultar estas políticas, muy probablemente continuará prevaleciendo.

“No importa que el gato sea blanco o negro; mientras pueda cazar ratones, es un buen gato”²⁸, esta frase atribuida a Deng Xiaoping -líder de la República Popular China en el periodo 1978-1989 y al que algunos consideran el principal motor de cambio que llevó al país a la superpotencia que es hoy-, resume en unas cuantas palabras lo que hoy es conocido como pospolítica.

La pospolítica, según el filósofo esloveno Slavoj Žižek, “subraya que la lucha de clases ha quedado como desfasada y que por tanto hay que abandonar las viejas divisiones ideológicas (izquierda-derecha).”²⁹ Esta reflexión surge después de la desaparición de los grandes discursos políticos del siglo XX, es decir ante la caída

²⁸ Anibal Durán, “No Cazamos Ratones,” Diario EL PAIS Uruguay, 27 de agosto de 2016. Consultado el 20 de abril de 2020. <https://www.elpais.com.uy/opinion/columnistas/anibal-duran/cazamos-ratones.html>

²⁹ “Acerca Del Pensamiento de Slavoj Žižek En Su Ensayo En Defensa de La Intolerancia,” Devenidos contra-estrategia, 2012, <https://tifoideo.wordpress.com/2012/03/21/zizek-lo-pospolitico/>, 3.

del comunismo y la desaparición del fascismo, se considera que el capitalismo es el único sistema que ha sobrevivido debido a su mejor funcionamiento para las sociedades, pero sobre todo por su capacidad de adaptación a las problemáticas que se derivan de ella.

Por otro lado, podemos tomar la reflexión de Pablo González Casanova acerca del "capitalismo corporativo". Éste, entre otras cosas, se considera como la aglutinación de los intereses del capital a nivel global y del funcionamiento de la política. De acuerdo con González Casanova: "Pierden sentido las luchas de los partidos políticos con el alineamiento de todos a la misma política globalizadora y neoliberal. La lógica del «menos malo» o del «menosmalismo», que a menudo no carece de fundamento, se sigue aplicando en condiciones cada vez peores".³⁰

Es así como la frase sobre los gatos toma relevancia en la coyuntura política actual, donde se podría interpretar que no importa la ideología del gobernante en turno mientras siga sosteniendo al sistema económico en su esencia. Podría tratarse de un social demócrata, o un populista de derecha como Donald Trump, podría inclusive pertenecer a una minoría racial como Barak Obama, demostrando que el sistema capitalista es tolerante con todas las ideologías y que su capacidad de adaptación a los diferentes contextos es lo que lo mantiene en boga como único sistema económico.

Zizek menciona que inclusive las empresas se manejan dentro de esta capacidad de adaptación del sistema usando diversas estrategias. Como es el caso de la actual crisis ambiental, donde las empresas usan en sus campañas publicitarias

³⁰ Pablo González Casanova, "Capitalismo Corporativo Y Ciencias Sociales". Rebellion.org, Consultado el 10 de noviembre de 2020. <https://rebellion.org/capitalismo-corporativo-y-ciencias-sociales>

discursos que aparentan resolver en parte las problemáticas no solo ambientales, sino también las sociales.

Frases como: “En la compra de este producto, un peso es destinado para la construcción de un centro Teletón” o “Nuestro café proviene de las comunidades indígenas de Chiapas y respeta el medio ambiente”; es decir, las empresas ya no solamente te venden el producto, sino la idea de que estás apoyando la solución de algunas problemáticas con el sólo hecho de comprar su producto.³¹

De esta manera, las empresas pueden ayudar a desactivar cualquier protesta en su contra por explotación de los recursos naturales, animales o personas, mostrándose con una imagen de “socialmente responsables”.

A nivel internacional también podemos observar a los gobiernos o empresas brindando donativos a las llamadas ONGs -organismos no gubernamentales que atienden diversas problemáticas sociales y ambientales alrededor del mundo-, con el fin de lavar su imagen.

Sin embargo, las empresas y los gobiernos muchas veces son los actores principales en la generación de este tipo de crisis ambientales y sociales. Mediante la donación de recursos a ONGs, los gobiernos les relegan su responsabilidad a estas organizaciones brindándoles donativos insignificantes en comparación a los recursos que realmente se necesitarían para resolver el problema. En este caso las organizaciones en su afán por ayudar, acaban aceptando estos pocos recursos para resolver estos problemas, acudiendo a la iniciativa privada o a otros gobiernos para tratar de completar sus presupuestos. Desde luego, ello repercute en que sus

³¹ Christopher Kul-Wan, *Zizek Para Principiantes* (Buenos Aires: Era Naciente, 2011), 43.

empleados tengan que ser precarizados con bajos sueldos, los cuales serán aceptados por gente de buena fe que puede pensar que únicamente de esa manera estará ayudando a resolver este tipo de situaciones.³²

En resumen, las empresas y los gobiernos bajo un discurso de preocupación por lo social o ambiental estarán logrando dos cosas al subvencionar a las ONGs: precarizar los empleos y “limpiar” su imagen ante la sociedad.

En México tenemos el caso de la empresa minera *Grupo México*, la cual es responsable de varios crímenes sociales y ambientales, entre ellos su responsabilidad en la muerte de 65 trabajadores en la mina “Pasta de Conchos” en el año 2006. Su responsabilidad recae en permitir que estos mineros laboraran con concentraciones de gas metano muy superiores a las permitidas por los estándares internacionales, lo cual muy probablemente ocasionó la explosión que finalmente terminó con sus vidas. Otra de sus culpabilidades es el haber derramado 40 mil metros cúbicos de ácido de sulfato de cobre sobre el Río Sonora en 2014 causando graves daños ambientales y humanos a las poblaciones que cotidianamente usaban el agua de este río.³³

Ante estos casos, en años recientes la empresa ha implementado una estrategia de lavado de imagen mediante la creación y promoción de un “tren de la salud”, el cual consta de un ferrocarril con equipo médico que recorre algunos Estados del norte del país, éste en teoría visita algunos pueblos para brindar atención a la población vulnerable.

³² Luis Vivanco y Bruno Lamas Rodríguez, “No Solo de Intenciones Vive Una ONG”, El País, 24 de enero de 2011, sec. Sociedad, https://elpais.com/sociedad/2011/01/24/actualidad/1295823615_850215.html

³³ Axomalli Villanueva, “Ecocidio, Estos Son Los Peores Desastres Que Ha Provocado La Minera Grupo México,” La Izquierda Diario, 12 de julio de 2019, Consultado el 10 de noviembre de 2020, <http://www.laizquierdadiario.mx/Estos-son-los-peores-desastres-que-ha-provocado-la-minera-Grupo-Mexico>

Este tipo de publicidad es difundida en salas de cine, comerciales de TV y radio, así como en redes sociales, con esta estrategia pretende eximir sus culpas de los crímenes anteriores.

Existen diversos casos que se podrían mencionar al respecto, como algunas instituciones culturales que no se han librado de ser utilizadas para hacer lavado de imagen de las empresas, esto los empresarios lo han logrado gracias a que forman parte de los patronatos de algunos museos o al brindar patrocinio a algunas exposiciones de renombre. Muchas veces este tipo de subvenciones han servido para apaciguar y silenciar algunos discursos críticos dentro del arte, caso de lo que parece suceder con la reciente exposición de Ai Weiwei en el MUAC.

En algunos promocionales de esta muestra, se aborda la obra del artista relacionada con el caso de la desaparición de los 43 estudiantes de la Normal de Ayotzinapa; sin embargo, la espectacularización de la muestra -centrada sobre todo en la figura del artista cosmopolita y en sus patrocinadores dentro de un discurso dirigido a la *socialité* mexicana-, la problemática de Ayotzinapa queda en segundo plano como un mero elemento decorativo que tan solo sirve de telón de fondo para la banalización de un personaje como Ai Weiwei. De esta manera, la obra del artista chino no profundiza en la temática, debido a que no va más allá de una revisión de los hechos sobre Ayotzinapa, no cuestiona la información, únicamente la recopila y la presenta como escenografía de los retratos hechos con figuras de Lego y, pese a que el material podría tener sentido a partir de una interpretación sobre la complejidad de armar las figuras de Lego o se nos remita a la infancia y a la corta edad de los desaparecidos, los retratos son los mismos que se han usado desde el inicio de las protestas.

Cabe mencionar que el artista chino ha logrado piezas muy efectivas, como la obra acerca del terremoto de Sichuan, donde desaparecieron 5,335 estudiantes y que en su papel de artista activista se dedicó -a través de internet y junto con la sociedad- a identificar a los desaparecidos, lo que dejó en evidencia el papel del Estado Chino ante la tragedia.

Pese a lo anterior, la obra que presentó en el MUAC sobre Ayotzinapa, lucía distante y fría, como lo mencionó el articulista Edgar Alejandro Hernández en *Revista de la Universidad*: “De entrada porque recupera estrategias ya mostradas con otros artistas sobre el tema, pero sobre todo por la decisión de llevar a muro la pieza hecha con LEGO, que sin darle el carácter memorial que buscaba, lo volvió una obra fría que está lejos de tener la cercanía y vulnerabilidad que volvía tan eficiente la versión previa de los 176 presos políticos en Alcatraz.”³⁴

Volviendo a los *stills* de este video (figura 7), los asistentes a la sala del Museo lucen atuendos que aluden a una clase social alta, dan la espalda a los retratos de los jóvenes mientras se distraen en sus celulares o en conversaciones seguramente alejadas del tema de Ayotzinapa. También vemos al artista tomarse una *selfie* con la mascota de una mujer que, según información aparecida en redes sociales, es pareja de uno de los donantes del Museo, siguiendo con esta banalización del artista y de su propuesta “crítica” que obviamente, a través de estas imágenes, es seriamente cuestionada.

Esta situación nos hace pensar que la pospolítica también puede operar en las instituciones museísticas quienes deciden presentar dentro de sus exposiciones

³⁴ Edgar Alejandro Hernández, “Ai Weiwei En El MUAC,” *Revista de la Universidad de México*, Junio 2019, Consultado el 10 de enero de 2022, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/85215794-7cb5-4179-86b2-49613bf5e2df/ai-weiwei-en-el-muac>

discursos supuestamente críticos con temas de gran relevancia internacional y mediática, pero a la vez, usar artistas de talla mundial que le den un aire cosmopolita a sus muestras, aunque no profundicen en las temáticas.

Esto sin duda genera una mayor visibilización a la problemática, pero solo la utiliza para pasteurizarla, es decir hacerla cada vez menos crítica y más digerible a los estratos altos de la sociedad que ven con lejanía este tipo de acontecimientos tan ajenos a su vida cotidiana. Este factor contribuye a que el discurso de protesta y demanda de la aparición con vida de los jóvenes, queden en segundo plano y pierda su vigencia al volverse un discurso más entre las paredes muertas del Museo.



Figura 6. Mo Aimada, *Stills* de video promocional sobre la exposición de Ai Weiwei en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México, 2019, Consultada en mayo de 2019, *Instagram*: MO AIMADA

2.4 Los acontecimientos de 1968 en México y el arte al servicio de los movimientos sociales.

Sin duda, los grupos de artistas surgidos a partir del Movimiento Estudiantil de 1968 en México, marcaron un antecedente del arte político en el país. Contrario al Muralismo Mexicano, que buscó legitimar el ascenso de un estado que se preocuparía por cristalizar los ideales de la Revolución mexicana, el Movimiento Estudiantil del 68 buscó la apertura democrática de este estado anquilosado y carente de autocrítica que llevaba más de 50 años en un sistema de poder que el escritor peruano Mario Vargas Llosa bautizó como “La dictadura perfecta”, esta denominación se refiere a que no se necesitaba imponer un modelo de política por medio del militarismo como sucedió en casi toda América del Sur, sino que era una dictadura de partido en la que todos los miembros se organizaban para repartirse el poder en periodos consecutivos, sin permitir que la oposición o grupos contrarios a su ideología, pudieran participar en el gobierno.

El Movimiento Estudiantil del 68 nació a respuesta a la represión ejercida a estudiantes que se empezaron a manifestar por la violencia ejercida contra ellos por el cuerpo policiaco de la Ciudad de México, puso a la luz el inicio del resquebrajamiento del estado mexicano al evidenciar la falta de apertura a las opiniones divergentes, sino que, al contrario, ejercía una represión contra los movimientos sociales durante las décadas de los 60s y 70s. Bajo estas circunstancias surgieron muchos grupos de artistas politizados que vieron la necesidad de crear métodos de expresión que pudieran coadyuvar en contra de esta represión sangrienta impuesta desde el Estado mexicano, el cual utilizó los

medios masivos de comunicación para desacreditar este movimiento.

Estos artistas, sobre todo estudiantes procedentes de la Academia de San Carlos y la Esmeralda, participaron en las protestas diseñando imágenes principalmente desde la gráfica, las cuales buscaban construir contra relatos que pudieran competir con el dominio oficial de los medios de comunicación y buscar aliados para la causa política. Fue así cómo se formaron colectivos de artistas como Mira, Germinal, Proceso Pentágono, Tepito Arte Acá, SUMA y otros, que -además de darle un giro a las formas de crear arte en México- asentaron los cimientos de un arte activista que colaboraría una y otra vez en las protestas para derrocar el sistema político mexicano del Partido Revolucionario Institucional, participando en movimientos sociales futuros como el de los damnificados del temblor del 85, el Zapatismo, el “Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad”, el “Movimiento Yo Soy 132”, y más recientemente el Movimiento de los Desaparecidos, como el caso Ayotzinapa.

Estos colectivos fueron sumamente importantes ya que entendieron que, a partir de la coyuntura política, era necesario un trabajo de grupo que pudiera hacer frente ante la emergencia, fueron ellos los que se hicieron cargo de crear toda la gráfica política de los años 70s, elaborando imágenes como el famoso cartel de Adolfo Mexiac titulado “Libertad de Expresión” o el de la “Paloma de la paz” de Picasso herida por una bayoneta en clara alusión a los juegos Olímpicos del 68 y por los cuales fue ordenada la masacre de los estudiantes con el objetivo de llevar a cabo dicho evento sin “contratiempos”.

Por otra parte, el diseño de mantas innovadoras por parte del colectivo Germinal fue de gran importancia para la colaboración con movimientos de resistencia, como lo fueron los sindicatos de trabajadores, acercándose con este proceder al activismo artístico definido por Marcelo Expósito.

Durante los 70s temáticas como la desaparición forzada, el desempleo, la pobreza, la tortura y la violencia fueron abordadas por estos colectivos de artistas buscando acercarse a las comunidades tanto del campo, como de la ciudad, auxiliándose de herramientas artísticas para coadyuvar en las demandas de estos grupos. Sin embargo, el activismo de estos grupos desarrollado durante la década de los 70s tuvo un eclipsamiento debido a las nuevas circunstancias de la década siguiente, como la crisis económica de los años 80s, la cual complicó la subsistencia de los colectivos, orillándolos a buscar formas de trabajo que les fueran más redituables económicamente, de acuerdo a las versiones de algunos de ellos.

Esto provocó que los colectivos poco a poco se desintegrarán y que el mercado del arte pronto absorbiera a los más visibles, estableciendo nuevas individualidades y dejando por un tiempo estas colaboraciones artísticas del lado. Por otra parte, hoy en día parecieran empezar a resurgir estos métodos de trabajo, aunque de distinta manera y de los cuales se hablará a continuación

2.5 Movimientos de Contramemoria en los últimos diez años

El siguiente sábado a los comicios del 1 de julio de 2012, una marcha repleta sobre todo de jóvenes se manifestaba en las inmediaciones de Paseo de la Reforma en la Ciudad de México. Protestaban por la evidente compra y coacción del voto realizada por el Partido Revolucionario Institucional quien había postulado a Enrique Peña Nieto, presunto ganador de las elecciones para presidente ese año.

Los jóvenes llevaban diversas pancartas donde mostraban su inconformidad con los resultados debido a que el partido del presidente (PRI) había ofrecido tarjetas del supermercado Soriana -con un valor desde los 100 a los 500 pesos- a las personas que votaran por su candidato. A pocos días de las elecciones, esta cadena de supermercados mostró un abarrotamiento de gente en sus sucursales en las afueras de la Ciudad de México, lo cual confirmaba la principal sospecha de los manifestantes: la venta del voto. Consignas como “Peña, ¿cuánto te costó ser presidente?”, “México, empeñaste tu futuro por 500 pesos” o “La patria no se vende por una despensa”, eran algunas de las protestas que se gritaban durante la marcha.

En este contexto, varios jóvenes replicaron las acciones del artista César Martínez, quien se encontraba dentro de la manifestación, éstas consistían en envolver con bolsas negras las esculturas de Paseo de la Reforma o colocar bolsas de Soriana en las cabezas de estas mismas.



Figura 7. Cesar Martínez, *Artivismo de resistencia*, Intervención a esculturas en Paseo de la Reforma durante manifestación contra el presidente de México, Enrique Peña Nieto en 2012, consultado en diciembre de 2018, Foto en la muestra del MUAC, "No me cansare".

Esta avenida sería el escenario de las principales movilizaciones que se desencadenarían a lo largo del sexenio de Enrique Peña Nieto, primero por este supuesto fraude electoral, después por la privatización del petróleo (Reforma energética) y finalmente por el hecho más atroz que se ocurrió durante su gobierno: la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa a manos del narcotráfico. Sin embargo, antes de este hecho trágico -que ha marcado la historia mexicana reciente- existieron una serie de movimientos sociales que empezaron a evidenciar la descomposición del Estado debido a la violencia desatada por las políticas del presidente Felipe Calderón. De estos movimientos y de las acciones colectivas artísticas que se han desarrollado dentro de ellos, es lo que se abordará a continuación.

2.5.1 Movimientos sociales y acción colectiva en México

De acuerdo a la definición de Charles Tilly, un movimiento social es aquel que atiende “desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las élites, los oponentes y las autoridades”.³⁵ En este sentido, la mayoría de los movimientos sociales desarrollados en México durante la última década, se han enfrentado sobre todo a las políticas gubernamentales que se anclan en una perspectiva neoliberal y necropolítica.

Ese es el caso del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, que encabezó Javier Sicilia, el cual demandó un cambio en la estrategia por parte de Felipe Calderón acerca del uso de la violencia utilizada por el Estado para -en teoría- acabar con los carteles del narcotráfico. La estrategia del gobierno de Calderón trajo consigo un crecimiento exponencial de la violencia que afectó no solo a personas inocentes, sino que también generó miles de desplazados que huyeron de esta situación a lo largo y ancho del país. Otro movimiento fue el de los padres de desaparecidos, que se generó a partir de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa y surgió de la exigencia, no sólo de la aparición con vida de estos estudiantes, sino del esclarecimiento del caso, ya que mostró diferentes formas de colusión del Estado en el crimen, misma que se trató de ocultar de diversas maneras.

³⁵ Sidney G. Tarrow, *El Poder En Movimiento: Los Movimientos Sociales, La Acción Colectiva Y La Política* (Madrid: Alianza, 1997), 21.

Por último, otro de los movimientos que tomó fuerza en esta década, fue el Movimiento Feminista, que ha llevado como bandera principal en sus demandas hacia las autoridades, la detención del crecimiento exponencial de los feminicidios a lo largo del país. Éste se generó como reacción ante la problemática que los diferentes gobiernos han desatendido, ya sea por ineptitud o incluso debido a cierta colusión con grupos del crimen organizado.

Es así como todos estos movimientos han desafiado al gobierno a partir de ciertas acciones colectivas que han servido para ejercer mayor presión en la solución de sus demandas. Sydney Tarrow habla de la relevancia de la acción colectiva dentro de los movimientos sociales: “Las formas contenciosas de acción colectiva asociadas a los movimientos sociales son histórica y sociológicamente distintivas. Tienen poder porque desafían a sus oponentes, despiertan solidaridad y cobran significado en el seno de determinados grupos de población, situaciones y culturas políticas.”³⁶

Es decir, las acciones colectivas pueden incluir una serie de estrategias de visibilización y de mecanismos de acción que son implementados por las organizaciones sociales para acompañar sus protestas, como puede ser ir vestidos todos de blanco, elaborar pancartas, desnudarse, realizar pintas, cerrar calles, intervenciones, etc.; todas estas acciones sirven para captar la atención, simpatía o rechazo ya sea del transeúnte, la sociedad o de los medios masivos de comunicación. A continuación, se desarrollará con mayor amplitud la revisión de estos movimientos y la manera en que desde la acción colectiva, han planteado

³⁶ Tarrow, *El Poder En Movimiento: Los Movimientos Sociales, La Acción Colectiva Y La Política*, 20.

diferentes estrategias de arte y activismo que han potencializado la visibilidad de sus demandas.

2.5.2 Acciones colectivas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

El 27 de marzo de 2011, Jaime Gabriel Alejo, Álvaro Jaime Avelar, María del Socorro Estrada, Juan Francisco Sicilia, Jesús Chávez, Luis y Julio Cesar Antonio Romero luego de ir a reclamar un robo de una cámara y un celular (ocurrido al sobrino de uno de ellos en un bar llamado “Obsesión” en Jiutepec Morelos), fueron secuestrados y asesinados por un grupo de narcotraficantes al servicio del cartel de los Beltrán Leiva, quienes habían sido solicitados y pagados por el gerente del bar. El objetivo del crimen, según algunas versiones, fue evitar la denuncia del robo o identificación de los responsables, presumiblemente perpetuado por policías locales, con lo que se buscaba evitar problemas con las autoridades del Estado, ya que se sabía que en ese bar se realizaba venta de drogas. Las personas murieron debido a la asfixia ocasionada por vendas y cintas colocadas en la cabeza que les provocaron la obstrucción de vías respiratorias, previamente fueron golpeados y algunos torturados. Los cadáveres fueron encontrados la madrugada del lunes 28 de marzo, en un automóvil abandonado en el fraccionamiento “*Las Brisas*”, frente a la Autopista del Sol, en el municipio de Temixco.³⁷ Uno de los asesinados, Juan Francisco Sicilia, estudiante de Administración con 24 años de edad, era hijo de un

³⁷ Rubicela Morelos Cruz, “En Morelos Asesinan a Hijo Del Poeta Javier Sicilia Y a Seis Personas Más,” La Jornada, 29 de Marzo de 2011, 18.

intelectual mexicano colaborador del diario *La Jornada* y del semanario *Proceso*, el poeta y novelista Javier Sicilia. Al conocerse la noticia, intelectuales y amigos del poeta convocaron a una protesta en el zócalo de Cuernavaca para exigir al gobernador Marco Antonio Adame y al presidente Felipe Calderón, el fin de la violencia en Morelos y en México. Bajo esta circunstancia es cómo surgió el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, encabezado por el poeta Javier Sicilia.

El intelectual fue quien decidió realizar una marcha a la Ciudad de México, convocando a su paso a todas las personas que han sido víctimas de la violencia en México con el fin de exigir a las autoridades cambios en la estrategia en contra del narcotráfico.

El Movimiento también buscaba justicia y reparación del daño derivado de los llamados “daños colaterales”, así nombrados por el expresidente Felipe Calderón, los cuales se referían a las víctimas de la violencia a causa de la llamada “Guerra en contra del narcotráfico”, estrategia política de seguridad que implementó ante su cuestionado triunfo en las elecciones presidenciales de 2006 y ante el crecimiento exponencial del crimen organizado en México. Hoy se sabe que, el entonces Secretario de Seguridad Pública del presidente, Gerardo García Luna está acusado en Estados Unidos por crimen organizado y enriquecimiento ilícito.

"García Luna es acusado de tomar millones de dólares en sobornos del Cartel de Sinaloa de 'El Chapo' Guzmán mientras controlaba la Policía Federal mexicana y era responsable de asegurar la seguridad pública de México", dijo Richard P.

Donoghue, fiscal federal del Distrito Este de Nueva York.³⁸ En caso de comprobarse la acusación del delito, se demostraría la colisión entre el Estado mexicano con las redes del narcotráfico y pondría en tela de juicio esta guerra en contra de los carteles iniciada por el gobernante, poniendo de manifiesto que dicha “Guerra” se trataba tan sólo de una pantalla política, ya que en realidad su objetivo era aniquilar a los demás cárteles con el fin de posicionar al de Sinaloa como operador principal en colusión con el gobierno mexicano.

A finales del Sexenio de Calderón, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, tomó gran fuerza después de que Sicilia convocará a marchar desde la ciudad de Cuernavaca, Morelos al Zócalo de la Ciudad de México, con el propósito de manifestar los agravios de la violencia en la sociedad mexicana, aludiendo al ejercicio de ésta por los cárteles de narcotráfico, así como por el propio Estado Mexicano. El 5 de mayo de 2011 la marcha partió del zócalo de Cuernavaca y durante su transcurso recibió la adhesión de diversas organizaciones de derechos humanos y ciudadanos independientes procedentes de todo el país, demostrando con ello la gran preocupación y hartazgo de la sociedad ante la violencia desatada por la política de guerra desatada por Calderón. Es de destacar que la movilización de la ciudadanía organizada tuvo algunos alcances, como la elaboración de un pacto nacional que se presentó al cierre de la marcha el 8 de mayo de 2011 en Ciudad de México, la cual proponía al estado los siguientes puntos:

1. Verdad y Justicia
2. Esclarecer asesinatos y desapariciones, y nombrar a las víctimas

³⁸ “EE.UU. Detiene Por Vínculos Con El Cartel de Sinaloa a Genaro García Luna, El Exjefe de Seguridad Pública de México,” BBC News Mundo, Consultado el 10 de Diciembre de 2019, consultado el 10 de Enero 2020, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50735350>

3. Poner fin a la estrategia de guerra y asumir un enfoque de seguridad ciudadana
4. Combatir la corrupción y la impunidad
5. Combatir la raíz económica y las ganancias del crimen
6. Atención de emergencia a la juventud y acciones efectivas de recuperación del tejido social

Estas demandas fueron presentadas al presidente durante dos diálogos convocados en el Castillo de Chapultepec el 14 de junio de 2011 y el 14 de octubre de 2011, con estos puntos se buscaba lograr que la sociedad civil pudiera incidir en el rumbo de la estrategia implementada por el presidente. Días después, la mayoría de las demandas fueron desechadas por los representantes del ejecutivo y en breve el presidente presentó de manera unilateral la iniciativa de la Procuraduría de Atención a Víctimas del Delito, con lo cual provocó el descontento del Movimiento, a este enojo social además se sumó el hecho de no dotar de recursos a la recién creada propuesta y ser insuficientes las facultades de ésta para atender la problemática.³⁹ Durante el intervalo de estos encuentros, se realizaron dos Caravanas a lo largo del país, una dirigida hacia al Norte y otra hacia el Sur. Estas Caravanas quizás fueron el verdadero alcance del Movimiento, ya que en ellas, de una manera catártica, se le dio voz a las víctimas que hasta ese momento no habían recibido ningún apoyo del gobierno, ni siquiera la oportunidad de ser escuchados, sufriendo en soledad todos los pesares de las consecuencias de la violencia desatada en contra suya y de sus familiares, y el dolor de no saber el paradero de

³⁹ Elena Azaola, "El Movimiento Por La Paz Con Justicia Y Dignidad," *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 40 (16 de diciembre de 2013): 159 a 170, Consultado 12 de febrero de 2020, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13925007011>

sus seres queridos. Al proporcionar el micrófono a cada uno de los asistentes a estas Caravanas, se reconoció su derecho a expresar su disenter de las políticas gubernamentales, las cuales lo único que estaban ocasionando era el deterioro del tejido social, esto debido a la gran cantidad de niños o familias huérfanas de padre o madre a consecuencia al asesinato de algún familiar o peor aún: su desaparición. El dar voz a las víctimas fue una labor muy importante en la coyuntura social del momento, pues les dio la oportunidad de compartir su testimonio con otras personas con problemas similares a los suyos, quizás no les proporcionaba la justicia que demandaban, sin embargo, el hecho de compartir su experiencia ante miles en la misma situación les brindó un poco de consuelo. Esto les dio la posibilidad de sentirse más acompañados al estar unidos mientras marchaban por cada pueblo y plaza sin miedo a denunciar lo que les estaba ocurriendo.

Sicilia fue una figura sumamente importante al articular este Movimiento dado su carácter de Poeta que representaba un poco de humanidad ante la tragedia nacional y, sobre todo, ante la poca importancia que el Estado daba a la situación de emergencia. El investigador Ricardo Tirado considera que Sicilia creó, con estas acciones dentro de las Caravanas que cruzaron el país, un “performance ritual”:

“Una de las razones por las que el 'Movimiento por la paz con justicia y dignidad' tuvo un enorme impacto, fue la utilización del 'performance ritual', en el que un grupo sincronizado con un foco común de atención logra cotas de emoción altísimas, tanto que pueden producir estados de catarsis, y la catarsis es liberadora, libera energía, libera alegría, libera decisión de actuar, decisión de cambiar las cosas, libera risa y lágrimas al mismo tiempo.”⁴⁰

⁴⁰ Ehécatl Cabrera y Silvia Inclán, “Movimiento Por La Paz Con Justicia Y Dignidad,” *Resonancias. Blog Del Instituto de Investigaciones Sociales de La UNAM* (blog), Agosto 2018, consultado el 12 de febrero de 2020, <https://www.iis.unam.mx/blog/movimiento-por-la-paz-con-justicia-y-dignidad/>

En esta parte no debe dejarse del lado que la sensibilidad de Javier Sicilia como poeta, da gran importancia al papel del arte como herramienta que busca sanar las heridas emocionales en una sociedad. No es casual que Tirado categorice los actos como un “performance ritual”, donde en colectivo todos los participantes buscan un estado de sanación emocional ante las circunstancias de violencia que día a día se siguen viviendo en México.

Esta acción de desahogo se podría comparar a la ejecutada por Tania Bruguera durante la Bienal de la Habana en el año 2009, titulada “El susurro de Tatlin #6”. En esta acción se le proporcionó al público presente un minuto con micrófono abierto para expresar libremente lo que quisiera.



Figura 8. R. Santi. *Sicilia abraza a familiares de las víctimas en el primer aniversario del asesinato de su hijo*, marzo 2013, EFE, consultada en febrero de 2019, https://elpais.com/internacional/2013/03/28/actualidad/1364503748_248838.html

El acto consistía en que cualquiera persona que así lo deseara, podría subir a un podio acompañado de dos personas vestidas de militar, hablar de cualquier idea que quisieran compartir con el público presente, mientras a los demás asistentes se les proporcionaba cámaras fotográficas para registrar el evento. Cuando al participante se le brindaba el micrófono, también se le colocaba una paloma en el hombro, haciendo remembranza al primer discurso pronunciado por Fidel Castro luego de la consumación de la Revolución cubana. Pensando en un contexto político como el cubano donde la libertad de expresión está seriamente limitada, este performance creaba un paréntesis a esta limitación, cobijando mediante esta acción artística cualquier opinión disidente en contra del régimen o también mostrando su apoyo directo a éste. Podían ser opiniones de diversa índole, pero se evitaba cualquier represalia del Estado bajo el argumento de tratarse de una obra de arte.

En el considerado como “performance ritual” de Javier Sicilia, no existió ninguna alusión a que esta acción pudiera ser considerada como una obra artística, sobre todo por los objetivos que persigue, ya que no son artísticos, sino políticos, con una meta clara: cambiar la estrategia del estado para combatir al crimen organizado.

Sin embargo, si se analiza desde otra perspectiva, se descubrirá que utiliza estrategias artísticas derivadas del arte conceptual o del mismo arte participativo como lo son la utilización de un escenario donde el público es el mismo creador de los contenidos; es decir, no es un público contemplativo, al contrario es participativo puesto que comparte su testimonio de dolor en la búsqueda de un consuelo colectivo que no los haga sentirse aislados en la sociedad y, parafraseando a Ricardo Tirado, generar una acción catártica a través del “performance ritual”.

En comparación con la obra de Tania Bruguera, dicho performance difiere del contexto donde se presenta, Sicilia no la lleva a una Bienal de Arte, ya que su objetivo no es ser una pieza artística, sino una acción que empiece a curar las heridas de una sociedad afectada; en ese sentido podría ser más útil que una obra en una Bienal, puesto que busca la transformación a partir de la visibilización de la problemática, comulgando y quizás hasta rebasando los mismos planteamientos de “arte útil” concebidos por Tania Bruguera.

Los testimonios expresados en las plazas públicas de todo el país buscaron convertirse en un dispositivo comunicativo que dio voz a las víctimas, estos mensajes fueron a su vez replicados desde los medios de comunicación gracias a la trascendencia del evento, pero sobre todo al peso mediático de una figura pública como el poeta Javier Sicilia.

La estrategia de colocar un templete en cada ciudad que recorría la caravana para que las víctimas se expresaran libremente, dio al Movimiento una plataforma de gran alcance, lo cual proporcionó fuerza a la presencia de estas voces disidentes a las políticas de seguridad del Estado Mexicano. El gobierno a su vez se vio obligado a escuchar a la sociedad y plantear un cambio en su forma de dirigirse a las víctimas, así como a crear algunos cambios cosméticos en su estrategia.

Un fruto de este Movimiento fue la creación de la “Ley General de Víctimas”, promulgada tiempo después durante el gobierno de Enrique Peña Nieto. Esta Ley abarca diferentes rubros y tiene por objetivo reconocer y garantizar los derechos de las víctimas del delito, así como también proporcionar ayuda, asistencia o reparación integral a las víctimas y obliga a ser atendida por las autoridades de los tres poderes constitucionales, así como por cualquier oficina, dependencia,

organismo o institución pública o privada. Esta reparación integral abarca medidas de restitución, rehabilitación, compensación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones, individual, colectiva, material, moral y simbólica.

2.5.3 “No más sangre”

Como acompañamiento al Movimiento, surgieron una diversidad de imágenes creadas por la sociedad civil y presentadas a lo largo de todas las marchas, entre las más importantes surgió la campaña “No más sangre”, promovida por diez caricaturistas e ilustradores entre los que se encontraban Alejandro Magallanes, Rius, Patricio, Helguera, El Fisgón, Rapé, Hernández, entre otros.

La campaña “No más sangre” estuvo inspirada en las acciones del colectivo chileno CADA, quienes durante los años 1983 y 1984 cubrieron las paredes de la ciudad Santiago con la frase *No +*, estas consignas plasmadas sobre las paredes al poco tiempo fueron completadas por la ciudadanía con frases como: “No + tortura”, “No + muerte”, “No + desaparecidos”. En el contexto mexicano tuvo una repercusión, sobre todo en los medios de comunicación como periódicos, revistas y medios digitales, al igual que en las plazas públicas donde se llevaron a cabo las manifestaciones.



Figura 9. Javier. Acciones colectivas del grupo "No más sangre" en contra la violencia en México y las políticas de seguridad del gobierno de Felipe Calderón en febrero de 2011, consultada en febrero de 2019, página de Flickr de Javier: <https://www.flickr.com/photos/varz/5482496545>



Figura 10. Monos de Patricio y Erasmo -el plastimonero de Guadalajara, "No más sangre", 2011 Consultada en febrero de 2019, <https://rafflesc.wordpress.com/2011/01/11/campana-no-mas-sangre/>

Lo que marcó una diferencia de la campaña chilena es que, al ser realizadas por los caricaturistas, éstos le imprimían un cierto matiz humorístico a las imágenes.

Es el caso del cartón: “Para que la droga no llegue a tus hijos, te los estamos matando”, realizado por el monero “Hernández”, quien mencionó que inicialmente la propuesta del cartón fue rechazada por la dirección editorial del diario *La Jornada* por considerar que podría herir sensibilidades, puesto que en días recientes había ocurrido el asesinato de dos jóvenes dentro de las instalaciones del TEC de Monterrey en Saltillo, Coahuila, a manos del Ejército, el cual argumentó que se trataban de sicarios. “*Para que la droga no llegue a tus hijos*” era el *slogan* gubernamental del presidente Calderón que respaldaba su lucha contra las drogas; sin embargo, en el cartón de Hernández el cartonista le agrega la frase “*te los estamos matando*”, lo que cambia todo el sentido del *slogan*, subvierte su propósito y hace clara alusión al asesinato de los jóvenes.

Otro de los lemas políticos de Calderón también fue subvertido por los caricaturistas, se trataba del cambio de la frase: “Vivir mejor”, por la de “Mejor vivir”. Estas subversiones de los mensajes demuestran la creatividad de los cartonistas para hacer críticas agudas a los acontecimientos que viven cotidianamente y podrían considerarse herramientas tanto de guerrilla de comunicación, como de arte y activismo, mismas que son usadas muy comúnmente en las manifestaciones políticas.



Figura 11. Hernández, "Para que la droga no llegue a tus hijos... te los estamos matando" y "Mejor vivir", 2011, consultado en febrero de 2019, *Twitter*: @monero Hernández y <http://renegadosensutinta.blogspot.com/2011/04/sigue-el-exito-de-felipillo-culeron.html>

2.5.4 El caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero, México, detonaciones artísticas

La noche del 26 de septiembre de 2014, en las inmediaciones de la central camionera de Iguala Guerrero cinco autobuses fueron tomados por un grupo de aproximadamente 80 estudiantes pertenecientes a la Escuela Normal Isidro Burgos en Ayotzinapa en el Estado de Guerrero. La acción tenía como objetivo poder trasladarse en los camiones a la marcha en conmemoración de la matanza de los estudiantes de Tlatelolco en el año 1968, la cual se realiza año con año en la Ciudad de México.

En su salida de las inmediaciones de la central de autobuses, los estudiantes fueron interceptados por policías, quienes los atacaron con golpes y disparos, de acuerdo a la versión oficial ofrecida por el Procurador de Justicia de ese entonces, Jesús Murillo Karam: la acción se realizó para evitar la posible intención de los estudiantes por reventar el evento que se realizaba en el DIF municipal de Iguala, donde la esposa del alcalde José Luis Abarca, llevaba a cabo una fiesta para celebrar los logros obtenidos en la gestión de esta institución.

Después de herir y asesinar a algunos estudiantes, la policía municipal de Iguala, miembros del crimen organizado -conocidos como Guerreros Unidos- y algunas camionetas de la policía del poblado de Huitzuco trasladaron a los 43 estudiantes a diversos alrededores de Iguala con el fin de desaparecerlos. Siguiendo con la narración oficial, supuestamente estos estudiantes fueron llevados al basurero de Cocula, donde un grupo de Sicarios los asesino y después calcinó los cuerpos hasta desaparecerlos. Posteriormente los restos fueron arrojados al Río San Juan donde

tiempo después, la PGR los encontró, dando a conocer a los medios de comunicación que éstos pertenecían a los estudiantes.

La PGR entregó los restos al llamado Equipo Argentino de Antropología Forense, al cual se había convocado para apoyar en las investigaciones del caso, debido a la demanda ciudadana por esclarecer la verdad de los hechos. El equipo de especialistas pudo identificar que algunos restos pertenecían al estudiante Alexánder Mora Venancio, por lo cual, según los argumentos de la PGR, era la prueba de que los estudiantes habían sido asesinados y desaparecidos en ese lugar.⁴¹ Desde el primer momento, la noticia tuvo una alta repercusión mediática, debido en parte al papel de las redes sociales en la rápida difusión de la información. La versión ofrecida por el gobierno fue sumamente cuestionada, ya que dejaba muchas preguntas abiertas sobre la veracidad de los hechos. En primer lugar, ¿cómo era posible que 3 personas pudieran haber calcinado a 43 jóvenes en el lapso de una noche?; en segundo, habiendo una base militar tan cerca de los sucesos, ¿por qué los soldados de ésta no pudieron actuar para defender a los estudiantes?; y por último, ¿hasta qué nivel está coludida la Policía Federal, la Estatal y Municipal con el crimen organizado y por qué decidieron desaparecer a todos estos estudiantes?

Debido a la indignación provocada por el crimen la movilización social, se desató en diversos lugares del país, paros de 48 horas en Escuelas y Universidades, hubo incendios de las oficinas estatales en Guerrero, marchas en varios lugares de la República que llegaron a convocar hasta 50,000 personas, como la ocurrida en la

⁴¹ Marina Franco, "El Caso Ayotzinapa: Cuatro Años de Dolor E Incertidumbre," The New York Times, 26 de septiembre de 2018, Consultado 12 de febrero de 2020, <https://www.nytimes.com/es/2018/09/26/espanol/america-latina/ayotzinapa-estudiantes-43- mexico.html>

Ciudad de México. La presión internacional por resolver el caso de una manera satisfactoria, obligaron al Estado Mexicano a invitar al Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) a colaborar con las investigaciones del caso.

En marzo de 2015 llegó a México este grupo y desarrolló sus investigaciones a lo largo de seis meses, aportando nuevos datos sobre el caso. Dentro de esta información independiente se descubrió que muy probablemente uno de los autobuses tomados por los estudiantes llevaba en su interior **heroína**, lo que podría justificar el grado de violencia ejercida en contra de los jóvenes, además pondría de manifiesto el interés del Estado por mantener oculta esta nueva versión, ya que evidenciaría su colusión en el tráfico de drogas.

Por otra parte, se entendería la importancia de la vigilancia tan ardua del aparato estatal a los estudiantes, pues éste supondría que en algún momento se podría intervenir en la ruta del traslado de la droga en el autobús. Bajo esta lógica, el gobierno de Enrique Peña Nieto decide dar por terminadas las averiguaciones con la consigna de que el periodo de apoyo técnico a la investigación había llegado a su fin y negaba la continuidad de las averiguaciones independientes. Todo ello después de obstaculizar las indagaciones mediante la negativa a compartir documentación sobre el caso o el no permitir entrevistas al Ejército, pieza importante en los acontecimientos. Tiempo después de la salida del GIEI del país, una investigación periodística reveló que el Gobierno mexicano espió los teléfonos celulares del grupo de investigadores mediante la colocación de un software espía llamado "Pegasus", el cual se instalaba mediante un mensaje de texto que se hacía

llegar a estos dispositivos.⁴² Esta serie de hechos hace suponer que el Gobierno del presidente Peña Nieto hizo lo imposible para que se no se profundizara en la verdad, mediante la vigilancia de los avances de la investigación del GIEI, y acelerando su salida cuando posiblemente encontró -mediante este espionaje telefónico- que la nueva información podría afectar y replantear la versión oficial sobre los hechos de Ayotzinapa.

Hasta este año (2022) aún no se tiene una versión confiable. En teoría aún continúan las investigaciones. Esta tragedia ha generado muchas detonaciones artísticas, las artes visuales han producido algunos ejemplos.

2.5.5 El Antimonumento

El caso de los 43 estudiantes desaparecidos, que hasta la fecha permanece sin resolverse, ha influido la producción de diversas obras artísticas que se derivan del acontecimiento. Una de las más visibles y que se generó desde el activismo artístico es el llamado: *Antimonumento*, escultura de 3 metros de altura que consta de 3 piezas de acero y un peso de casi 2 toneladas, la cual muestra a los transeúntes el número: “+43”, en plena alusión a la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa y, según los autores, a todas las personas desaparecidas en México.

La obra está ubicada en la intersección de la avenida Paseo de la Reforma y la avenida Juárez en la Ciudad de México y fue colocada el 26 de abril de 2015 en conmemoración de los 7 meses de la desaparición de los estudiantes.

⁴²“Integrantes Del GIEI Sí Fueron Espiados Con Pegasus, Confirma Citizen Lab,” *Revista Proceso*, 10 de julio de 2017, Consultado el 12 de marzo de 2020, <https://www.proceso.com.mx/494238/integrantes-del-giei-si-fueron-espiados-con-pegasus-confirma-analisis>

La autoría se le atribuye a un colectivo de personas que agrupa arquitectos, artistas, abogados e incluso a los padres de los normalistas.

De acuerdo a la académica Blanca Gutiérrez Galindo, la obra tiene repercusión a diferentes niveles: en primer lugar, su ubicación en una de las avenidas más emblemáticas del país, en la que se encuentran diversas esculturas de los próceres de la historia reivindicados por los liberales en el siglo XIX, esto funge como una subversión del significado espacial al antes llamado "Paseo del Emperador", nombre alusivo a Maximiliano de Habsburgo, quien ordenó construir este camino durante el llamado Segundo Imperio Mexicano. Esta avenida, según Gutiérrez Galindo, ha sido el símbolo del poder del Estado desde el siglo XIX, pues alrededor de ella se han colocado importantes emblemas de la historia de México, como el llamado "Monumento a la Independencia" -inaugurado durante el Porfiriato-, con motivo de las celebraciones del centenario de ésta. El hecho de ubicarlo en este lugar, hace que el Antimonumento se oponga a los símbolos del Estado y es una intervención al espacio público por parte de la sociedad que participa de manera activa en incentivar lo que se debe recordar, quitándole al gobierno el monopolio sobre la memoria histórica, la cual ha sido usada para imponer sucesos que legitimen su ascenso en diferentes contextos.



Figura 12. Cesar Huerta, Antimonumento a los 43 estudiantes de Ayotzinapa, 2016, consultada en abril de 2019, <https://polemon.mx/la-agresion-al-antimonumento-a-la-memoria-desaparecidos/>

Así lo menciona Gutiérrez Galindo cuando hace alusión a la acción de colocar el *Antimonumento* en relación a otras memorias: “Son portadoras de memorias sociales, todas estas acciones dotan a la señal “+43” de una densidad simbólica que la convierte en memorial es decir, en artefacto que conecta el pasado con el presente y el futuro”.⁴³ Estas memorias sociales se ven materializadas en la escultura que, además de hablar de una memoria que se opone a la del Estado, se enmarca dentro del activismo artístico, el cual según Marcelo Expósito se lleva a cabo a través de una serie de actores de diversa procedencia. En este caso activistas y artistas dialogan de manera horizontal para generar un dispositivo que desde el arte coadyuve en la solución de la demanda de un movimiento social:

⁴³ Blanca Gutiérrez Galindo, “+43: La Presencia de La Desaparición Forzada En El Paseo de La Reforma,” *El Ornitorrinco Tachado, Revista de Artes Visuales*, no. 8 (Octubre 2018): 41–50, Consultado el 25 abril de 2020, <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/10964>

El objetivo es el esclarecimiento de la desaparición de los estudiantes. La obra se establece como un dispositivo de memoria permanente que simboliza un contra relato que se opone al gobierno, precisamente en el lugar de los grandes relatos históricos de éste.

A pesar de ello, con el paso del tiempo este antimonumento ha abierto también una serie de reflexiones y cuestionamientos a la permanencia de la obra: esta escultura ha sido grafitada ya dos veces durante el año 2016 por las llamadas feministas radicales, una de ellas con la consigna: “Nosotras no somos Ayotzinapa”. Esta acción tuvo respuesta por medio de una carta pública de la Comisión de Mantenimiento de Antimonumentos. Cristina Híjar e Integrantes del “Plantón de los 43”, abogan por la no intervención de éste y a la unión de todas las luchas a favor del esclarecimiento de las desapariciones, asesinatos e impunidad.⁴⁴

Esta reacción puede percibirse desde distintos ángulos, uno de ellos sería cuestionarse si acaso importa más la agresión al símbolo que a la misma lucha; es imposible pensar que una escultura en el espacio público pueda estar exenta de cualquier tipo de intervención, su presencia está expuesta a cualquier tipo de eventualidad y las circunstancias que surjan en el debate público en cualquier momento. Estas circunstancias podrían relacionarse también con las reflexiones que hace Néstor García Canclini sobre estas situaciones: “Necesitamos una memoria que se oponga a la celebración del pasado a lo que ahora emerge y exige revisar lo que fue. Se trata de elaborar un discurso histórico que no hable sólo de lo que ha vivido, sino de lo que se quiere vivir.”⁴⁵

⁴⁴ “La Agresión al Antimonumento Es a La Memoria de Los Desaparecidos,” Polemón, 26 de abril de 2016, Consultado en enero de 2022, <https://polemon.mx/la-agresion-al-antimonumento-a-la-memoria-desaparecidos/>

⁴⁵ Helen Escobedo, ed., *Monumentos Mexicanos: De Las Estatuas de Sal Y de Piedra* (México: Editorial Grijalbo, 1989).

Algunos grupos activistas incluso relacionan la tolerancia al Antimonumento de los 43 con la simpatía del presidente López Obrador, pues piensan que éste ha hecho suya la lucha por esclarecimiento de los eventos de Ayotzinapa como estrategia política para desacreditar a los gobiernos anteriores que no resolvieron este caso. Sin embargo, la crítica de estos activistas es que no se resuelven las problemáticas actuales como las de los feminicidios y la agresión al antimonumento podría ser una represalia por parte de las feministas.

Por otro lado, la vigencia del mensaje del antimonumento puede que vaya perdiendo fuerza con el pasar del tiempo, que se vaya volviendo una referencia del paisaje urbano como cualquier otro elemento de éste. También el hecho de la continua proliferación de estos antimonumentos en el espacio público de Reforma genera varias reflexiones. Por un lado, aunque el gesto memorial es importante, la escala de estas esculturas es cada vez menor, perdiendo su impacto al competir con otros elementos del espacio urbano como la vistosa arquitectura de los grandes edificios o la publicidad. El antimonumento más reciente que conmemora el “Halconazo”⁴⁶ y que se encuentra enfrente de la Embajada de Estados Unidos, apenas se percibe en medio del equipamiento urbano del Metrobús y la proliferación de rejas que rodean la embajada. Estas situaciones ya habían sido estudiadas también por García Canclini en *Modificaciones operadas en los monumentos con el espacio urbano*, donde menciona que los monumentos pueden ver perturbado su mensaje a partir de las relaciones establecidas en el espacio público, en este caso la categoría 1 señala: “la neutralización o cambio de significado de los monumentos

⁴⁶ El Halconazo fue una represión de estudiantes llevada a cabo el 10 de junio de 1971 en México, por un grupo paramilitar del Estado que se conoció como “halcones”. Este grupo paramilitar golpeo y asesino a varias personas que se manifestaban en conmemoración por los eventos de la matanza de estudiantes del año 1968.

por ruptura de escala.”⁴⁷ Estas circunstancias son parte del análisis de este tipo de dispositivos de creación-acción y deberían tomarse en cuenta a la hora de pensar en una intervención de estas características.

2.5.6 Ayotzinapa una cartografía de la violencia, *Arquitectura Forense*

Por otro lado, existe también otra obra importante relacionada con los sucesos de Iguala y que, desde otro ángulo, busca coadyuvar en una visibilización más profunda de los hechos, estableciendo una versión de los acontecimientos más cercana del caso desde una llamada “estética investigativa”. Se trata de la obra: *Ayotzinapa, una cartografía de la violencia*, realizada por la agencia “Arquitectura Forense”, grupo conformado por arquitectos, cineastas, abogados, artistas, científicos, periodistas y abogados, quienes desde *Goldsmiths*, de la Universidad de Londres, trabajan en la reconstrucción de contrarrelatos que se opongan a las versiones de algunos gobiernos en los casos de violación de derechos humanos. Esta agencia independiente lleva la relación arte y activismo a un grado de profundidad tal que podría ser desde el punto de vista del presente investigador, una de las mejores propuestas que existen en este análisis y que aglutinan varios rubros de los que se han abordado en esta investigación. Para empezar el trabajo colaborativo que aglutina a varios investigadores desde diversas disciplinas del conocimiento hace que la propuesta no vaya enfocada a un fin artístico en sí, sino lo que busca es generar, desde la arquitectura forense, ciertos dispositivos visuales

⁴⁷ Helen, ed., *Monumentos Mexicanos: De Las Estatuas de Sal Y de Piedra*, 218.

como videos interactivos, instalaciones, animaciones, fotografías, etc., que puedan ayudar a construir un contrarrelato alternativo a las versiones oficiales de sucesos internacionales relacionados con la violación de derechos humanos.

Para el caso Ayotzinapa, la agencia acumuló evidencia que va desde fotografías tomadas por los estudiantes, testimonios de estos, registros telefónicos, manipulación de evidencia, incidentes reportados, videos, etc., para hacer una reconstrucción de los hechos ocurridos a partir del análisis del espacio público en que se desarrollaron. Dentro del catálogo de la muestra *Arquitectura Forense, hacia una estética investigativa* (realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en 2017), en el texto “Una estética libre de la estética”, elaborado por Cuauhtémoc Medina y Ferrant Barenblint, se hace la siguiente reflexión:

“Es así como la práctica de la arquitectura forense se ofrece como un dispositivo eminentemente pragmático. Actúa como un antídoto contra la *posverdad*: reescribiendo un lugar para la evidencia y entendiendo que cualquier operación política debe activarse tanto a partir de la especulación ideológica como a través de la capacidad precisa que otorga el esclarecimiento de los hechos.”⁴⁸

De esta manera la llamada “estética investigativa” se enfoca en: “utilizar diferentes sensibilidades y técnicas estéticas como potentes herramientas al servicio de la investigación”, de acuerdo con Eyal Weizman.

Esta reflexión pone nuevos cimientos para pensar la relación entre arte y activismo y su operación en la actualidad. Se podría decir que este concepto coloca en el arte un objetivo muy importante: La búsqueda de la verdad, justo en la actualmente llamada “época de la *posverdad*” donde se pierde la objetividad en beneficio de establecer una falsedad más conveniente a quien la enuncia, imponiéndola a través

⁴⁸ Barenblit Ferran y Cuauhtémoc Medina. “Una Estética Libre de Estética”, en *Forensic Architecture: Hacia Una Estética Investigativa* (Ciudad de México: MUAC, MACBA, Editorial RM, 2017), 19.

de los medios de comunicación masiva. Es aquí precisamente donde el trabajo interdisciplinario de *Arquitectura Forense* traza el camino hacia la búsqueda de una justicia que pueda confrontar los relatos contruidos desde los intereses del estado. Dentro de la plataforma cartográfica del caso Ayotzinapa elaborada por *Arquitectura forense*, las investigaciones del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) se suman a los testimonios de los estudiantes sobrevivientes de la Normal, a las evidencias visuales encontradas (fotografías o videos tomados por estudiantes o testigos de los hechos) y a la demás información no analizada a profundidad por el Estado en sus investigaciones. El grupo organiza esta información con el fin de crear una aproximación más certera a partir de la reconstrucción de los hechos mediante la arquitectura forense.

El trabajo realizado por *Arquitectura Forense* estructura en una animación interactiva en su sitio web, una explicación de manera clara de lo que en realidad pudo haber ocurrido el día de la masacre de los estudiantes de Ayotzinapa, concluyendo que todas las fuerzas del orden al servicio del estado (policía municipal, federal y ejercito) se movilizaron esa noche, pero ninguna de ellas evitó los sucesos, siendo así partícipes en la desaparición de los estudiantes.

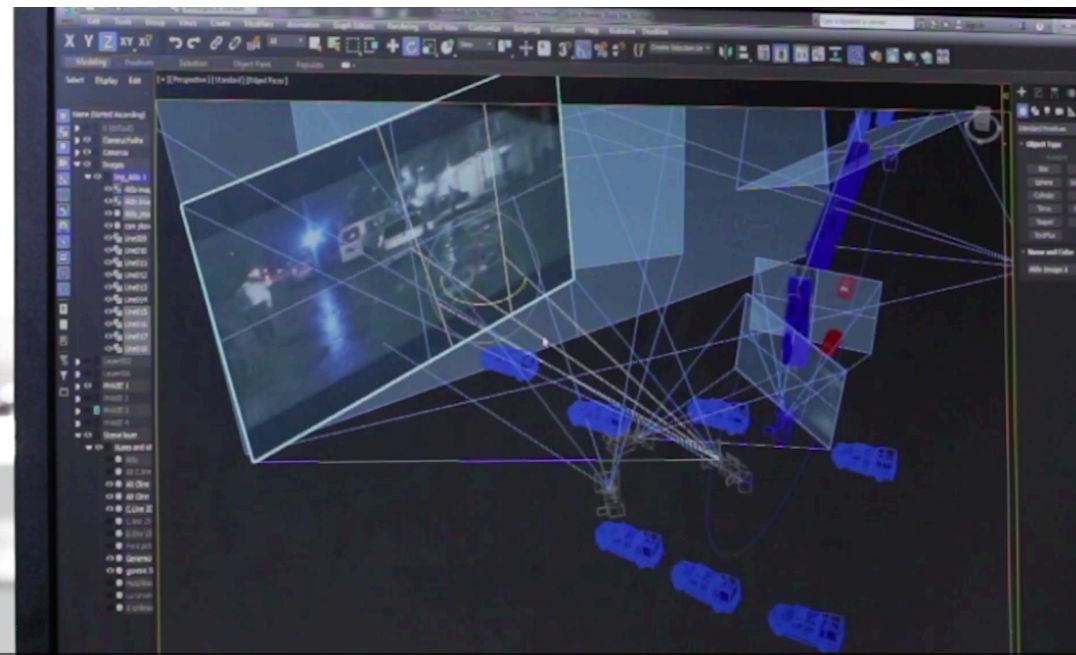


Figura 13. Arquitectura Forense, *still* del video introductorio de la plataforma *Ayotzinapa. Una cartografía de la violencia*. En la imagen se muestra el proceso de modelado de los mapas interactivos a partir de las imágenes y videos de evidencia. EAAF, Centro Prodh, 2017. Consultada en abril de 2020, <https://revistacodigo.com/caso-ayotzinapa-una-cartografia-la-violencia/>.

En esta imagen se puede observar la forma en que diversos fragmentos de información, en este caso fotografías, son analizadas para ser integradas a una visualización aproximada de cómo pudieron haber sucedido los acontecimientos.

El trabajo funciona como una especie de rompecabezas, donde cada fragmento de información disponible es integrado para poco a poco ir construyendo una versión más cercana a la verdad, el trabajo es muy similar al de un investigador en criminalística, pero que se auxilia de muchas más herramientas, entre ellas las de las artes visuales. Este tipo de trabajo podría rozar los límites de lo considerado artístico e inclusive algunas personas podrían no considerarlas bajo esta categorización; no obstante, lo único que ocasiona es que se reformulen los límites que hoy en día pueda tener el arte. Para este colectivo, la plataforma de exhibición y difusión de su trabajo dentro de un museo es sumamente valiosa, ya que le da

otro sentido a su investigación, ampliando el público que pueda tener acceso su labor, donde puedan conseguir mayores aliados a su causa, además de darle a su trabajo otra categoría más allá de la judicial o la activista.

La utilización de herramientas de la arquitectura, en este caso el de las maquetas digitales, para reconstruir un evento mediante fotografías de celulares tomadas por personas que atestiguaron el caso, tiene la intención de brindar mayor información de lo sucedido, a la vez hace que las herramientas artísticas estén a disposición de una investigación de carácter judicial. Este procedimiento estuvo presente en el caso Ayotzinapa, en el que a través de diferentes evidencias, se buscó poner sobre la mesa las omisiones a la investigación de parte del Estado mexicano y su probable participación a partir de observar en la reconstrucción de los hechos, una gran coordinación entre diferentes Instituciones de seguridad del Gobierno.⁴⁹

Esta situación hace que el trabajo de este colectivo se aleje de las tradicionales técnicas de arte participativo o arte comprometido que se quedan en la visibilidad, haciendo que su activismo esté comprometido desde una investigación militante, logrando incluso transformar la realidad al demostrar en algunos casos, la culpabilidad y el abuso de poder de los Estados y corporativos empresariales.⁵⁰

Por ese lado el trabajo de *Arquitectura Forense* logra cuestionar el monopolio de la verdad ejercido por el Estado, involucrándose directamente en la investigación y los procesos legales, combatiendo con herramientas artísticas, científicas y jurídicas algunas de las injusticias que existen hoy en día en el mundo.

⁴⁹ Arquitectura Forense, "Ayotzinapa. Una Cartografía de La Violencia.", Consultada en diciembre de 2021, <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>

⁵⁰ Casos como el de un soldado israelí que fue procesado por matar a un adolescente palestino al utilizar balas de goma durante una manifestación en Cisjordania en 2014, fue gracias a la creación de evidencia para acusarlo mediante herramientas de reconstrucción de los hechos elaboradas por el equipo de Arquitectura Forense. Barenblit Ferran, "Una Estética Libre de Estética".

2.5.7 Movimientos contra los feminicidios, acciones colectivas en el Valle de México

A partir de los años 90s en Ciudad Juárez, Chihuahua, empezaron a presentarse una serie de asesinatos en contra de mujeres jóvenes. La mayoría de las asesinadas trabajaban como obreras en las maquiladoras instaladas en esta ciudad años atrás, además de que presentaban ciertas similitudes en sus características físicas y sociales: tez morena, cabello largo, muy jóvenes y ser de familias pobres. El número de asesinatos creció tanto en esta ciudad fronteriza que al fenómeno se le empezó a conocer como “Las muertas de Juárez”. Al igual que ahora la mayoría de los crímenes, han quedado impunes o se han creado los llamados “chivos expiatorios” con el fin de ocultar lo que cada vez ha sido más evidente: que tanto las autoridades, policías, como bandas del narcotráfico o pandillas, han estado relacionados con estos asesinatos. Las autoridades de todos niveles han desestimado las denuncias al no darles seguimiento u ocultándolas, como es el caso de la joven Lilia Alejandra García, joven de 17 años que desapareció el 20 de febrero de 2001 al salir de su trabajo. La joven fue secuestrada por un grupo de sicarios del narcotráfico, según testigos que lo denunciaron a la autoridad local y la cual se negó a dar profundidad a la investigación.⁵¹

A través del tiempo se han detenido a varias pandillas o personas vinculadas a estas muertes, sin embargo, los asesinatos no se han detenido, lo que hace pensar a los investigadores que estos crímenes tienen diversos fines o motivaciones, entre ellos; redes de tráfico de órganos, orgias sexuales, violaciones, mutilaciones, crímenes

⁵¹ Sergio González Rodríguez, “Las Muertas de Juárez”, *Letras Libres*, 31 de diciembre de 2002, Consultado el 10 de abril de 2020, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-muertas-juarez>

llevados a cabo por grupos de narcotráfico o patrocinados por grandes empresarios del Paso Texas, Ciudad Juárez y Tijuana, quienes mandan a realizar este tipo de actos con el fin de su divertimento, por lo cual el criminólogo Robert K. Reesler los llama “asesinos de juerga”.⁵² Como se mencionó anteriormente la mayoría de las víctimas provienen de familias pobres, quienes migran de sus estados al interior del país por falta de fuentes de trabajo en sus lugares de origen; muchas de estas mujeres están solas, lo que las hace más vulnerables a ser escogidas por los criminales como potenciales víctimas.

Debido a estos acontecimientos es que en México ha surgido el concepto de lo que se conoce como *feminicidio*. Para la investigadora Camila Ordorica, éste concepto se refiere el asesinato de mujeres por razones de género; es decir, el asesinato de mujeres por el simple hecho de serlo.⁵³ El concepto tiene una implicación ciertamente política y ha sido utilizado sobre todo por el movimiento feminista en México, donde pasó de un concepto meramente académico a uno legal, al considerar al Estado Mexicano como el principal culpable de este delito, debido a la incapacidad que ha demostrado en garantizarle seguridad a las mujeres.

La visibilidad internacional que dieron diversos organismos a los casos de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, ejerció una importante presión para que México fuera el primer país que creará y tipificará el *feminicidio* como delito específico dentro de las leyes federales. Camila Ordorica hace una reflexión acerca del concepto para el movimiento feminista en México: “El alcance del concepto *feminicidio* en nuestro país ha sido tan grande que la lucha por erradicar este tipo

⁵² Sergio González Rodríguez, “Las Muertas de Juárez”.

⁵³ Camila Ordorica, “Breve Historia Conceptual Del Feminicidio”, *Nexos*, Noviembre 2019, consultado en abril de 2020, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=18875>

de violencia se ha convertido en una parte fundamental de la agenda feminista mexicana”.⁵⁴ Hoy en día el término se ha vuelto parte de nuestra vida cotidiana y quizás esto no debiera ser así, ya que en vez de reducirse el número de asesinatos, éste ha crecido y se han expandido a lo largo del país.

En los últimos años, Ecatepec y otros municipios que colindan con la Ciudad de México, han registrado un incremento en asesinatos y desapariciones de mujeres. Al igual que en Ciudad Juárez, las víctimas son mujeres jóvenes que habitan en las periferias de la ciudad, que suelen ser los lugares más olvidados por las autoridades. Ecatepec se considera como uno de los municipios más poblados del país y uno de los más pobres. Según autoridades locales, viven más de 3 millones de personas y de éstas 786'843 viven en situación de pobreza.⁵⁵ Esta circunstancia vuelve a demostrar que el factor de la pobreza está íntimamente relacionado con los asesinatos de mujeres y su impunidad, ya que el acceso a la justicia está limitado a cierto sector privilegiado de la población, lo cual indudablemente está ligado con la necropolítica implementada desde el Estado, y un ejemplo de ello es la cita de la escritora Clara Malverde con la que inicia este capítulo: “A los cuerpos que no son rentables para el capitalismo neoliberal, que no producen ni consumen, se les deja morir.”⁵⁶

Pero esta reflexión de la escritora no se observa solamente desde la impartición de justicia, sino a través de una serie de actitudes tomadas por la sociedad que pasan también por los medios de comunicación. Para empezar los lugares donde son

⁵⁴ Camila Ordorica, “Breve Historia Conceptual Del Femicidio”.

⁵⁵ Sergio Castro Bibriesca, “Ecatepec: En 4 Años Han Asesinado a 1,258 Mujeres, Pero Solo 53 Son Considerados Como Femicidio,” Animal Político, 15 de septiembre de 2019, consultado el 10 de abril de 2020, <https://www.animalpolitico.com/2019/09/ecatepec-en-4-anos-han-asesinado-a-1258-mujeres-pero-solo-53-son-considerados-como-femicidio/>

⁵⁶ Clara Malverde, “El neoliberalismo aplica la necropolítica, deja morir a las personas que no son rentables”.

desechados los cuerpos de las mujeres asesinadas, son sitios abandonados, como lotes baldíos, basureros o canales de aguas negras, se pueden relacionar estas acciones con la poca importancia que se les da a estas vidas por parte de los victimarios, pues saben que debido a que sus víctimas proceden de sitios marginales, la posibilidad de que sus muertes y desapariciones sean investigadas, se reduce drásticamente.

Por otro lado, la prensa amarillista reproduce las imágenes de estas muertes en las portadas de sus diarios, enfocándose en los cuerpos de las mujeres como objetos de desecho, presentado los cuerpos mutilados, ensangrentados o en bolsas negras, restándoles cualquier indicio de humanidad a las víctimas.

A su vez, la mayoría de estos medios tan sólo replican la información de los canales oficiales dando poca importancia a los crímenes desde una actitud ciertamente machista. Cabe recordar la actitud de ciertos empleados del ministerio público que cuando reciben denuncias de desaparición de mujeres, les dicen a los denunciantes que no se preocupen porque quizás la desaparecida “se haya ido con el novio”: “Ay, señora, en lo que usted está desesperada buscándola, su hija está como si nada, acaramelada y enamorada con el novio”; son éstas las palabras que, asegura Yanet Moreno López, le dijo un agente del Ministerio Público de la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México.⁵⁷

El valor que se le da al tratamiento de las noticias influye en la actitud que toma la sociedad ante estos eventos negativos cada vez más comunes.

⁵⁷ Romina Gándara Sugeyry, “Madre Pide Ayuda Porque Su Hija Es Víctima de Trata. ¿Y Si Está Con El Novio, ‘Acaramelada’?, Dice MP,” SinEmbargo MX, 11 de febrero de 2019, Consultado 10 de abril de 2020, <https://www.sinembargo.mx/10-02-2019/3534269>

Por otro lado, la condición cotidiana que se les ha dado a estas noticias genera una cierta normalización de estos crímenes, así lo subraya Reyes Mate quien explica que en la cultura moderna la percepción del sufrimiento sigue tres patrones culturales. Primero, la *exculpación*, es cuando las personas perciben que el sufrimiento es del otro y no les concierne, pues no hay nada que uno pueda hacer; segundo, la *naturalización*: el sufrimiento forma parte de la vida, la felicidad no existe sin su contraparte; y, por último, la *estetización*: el sufrimiento se percibe a partir de una realidad circundante, si éste se comunica desde lo fáctico, existe, anulando otros sufrimientos que no se visibilizan.⁵⁸

De esta forma, algunos sectores del movimiento feminista han implementado diferentes acciones colectivas que buscan cambiar la imagen que los medios de comunicación ofrecen sobre los feminicidios para, ya que este tratamiento busca disminuir la percepción de la gravedad de la crisis y que sea la impunidad la que predomine en la solución de estos casos. Algunas de estas acciones colectivas llevadas a cabo por los movimientos feministas son las que serán abordadas a continuación.

⁵⁸ Reyes Mate, *El Tiempo, Tribunal de La Historia* (Madrid: Trotta, D.L., 2018), 92.

2.5.8 Rostros de fuego, del bordo a la esperanza

Este performance fue realizado como parte de una serie de acciones que fueron realizadas el 5 de marzo de 2016 por varias colectivas de mujeres en las inmediaciones de un canal de aguas negras que dividen al municipio de Netzahualcóyotl y Chimalhuacán. En este lugar por años se llegaron a encontrar diferentes cuerpos de mujeres asesinadas, envueltas en bolsas de plástico, maniatadas y con signos de violación. La acción fue coordinada por la “Red de Denuncia Femicidios Estado de México”, que tiene como uno de sus fundadores al Profesor Manuel Amador, junto con Irinea Buendía y Norma Andrade, madres activistas de mujeres asesinadas. Una de las características más importantes de esta acción es que, al llevarse a cabo en el mismo sitio donde se han encontrado los cuerpos de las mujeres asesinadas, esto es, en medio de los desechos que se vierten alrededor del canal, ésta cobra un significado especial ya que da pauta a la resignificación del lugar como espacio de duelo, esto a partir de las voces de las participantes quienes recordaron la vida de 14 mujeres que fueron encontradas ahí. Por otra parte, la acción logró romper el silencio de estas muertes y evocó su recuerdo como una protesta de justicia. Cada una de las participantes del performance llevaba un ramo de flores que fue arrojado al canal después de finalizar la acción, mientras una a una deambulaban en el lugar gritando consignas como: “¡Ayuda, piedad!”. De la mano de un megáfono las participantes narraban casos de feminicidios en México, al finalizar las consignas formaron varias líneas frente una serie de antorchas que evocaban de alguna manera el fuego de su lucha, después se tomaron todas de las manos realizando discursos improvisados y haciendo un

pronunciamento final al que llamaron “Pronunciamento Político de la Sociedad Civil del Estado de México ante el Aumento de los Femicidios y la Violencia Hacia las Mujeres en la entidad”. Esta acción se desarrolló a la par de una marcha que realizaron alrededor del canal, lugar en el que no suelen ocurrir protestas de este tipo, lo cual llamó la atención de los pobladores y posteriormente de las autoridades. También se elevaron 14 cruces de color rosa a la orilla del canal simbolizando a cada una las mujeres encontradas en este sitio. No se puede olvidar que la cruz rosa es un emblema que se utilizó por primera vez en Ciudad Juárez como dispositivo de denuncia sobre las muertes asesinadas en ese lugar. Las catorce cruces llevaban los nombres de las mujeres encontradas muertas en ese lugar y se sumaron a la colocada por Irinea Buendía un año antes en el mismo sitio. Es de suma importancia que este tipo de protestas sean llevadas a cabo en estos lugares de exclusión donde la pobreza y la marginalidad borran la importancia de cualquier tipo de manifestación social debido a la dinámica de abandono por parte de las autoridades de la Periferia de la Ciudad.

La acción colectiva llevada a cabo en vísperas de la conmemoración del día internacional de la mujer “deslocaliza la protesta” como menciona el investigador José Ricardo Gutiérrez⁵⁹, ya que se espera que este tipo de manifestación es más común encontrarla en calles importantes como la Avenida Reforma en Ciudad de México. Sin embargo, esta acción hace que los pobladores de las periferias puedan ser más empáticos con la protesta y con la comprensión de la situación que deja esta invisibilización.

⁵⁹ José Ricardo Gutiérrez Vargas, “Rostros de Fuego: Formación de Espacialidades de Justicia a Través Del Performance”, *Discurso Visual. Revista de Artes Visuales*, no. 42, Julio - Diciembre 2018, CENIDIAP, 75.

El Objetivo de este tipo de acciones, debería hacer notar la importancia a esos cuerpos que parecieran no ser valiosos, tratar de hacer más conscientes de su propia condición a los habitantes de la periferia, para que en algún momento ellos puedan sumarse y acrecentar este tipo de protesta, caso que ya se pudo observar en el año 2020, donde una gran cantidad de personas se sumaron a la marcha del Día Internacional de la Mujer en las calles de Nezahualcóyotl.

Ante ello sirve citar las palabras del investigador José Ricardo Gutiérrez: “Las excluidas de la periferia se ponen en el centro de sus comunidades para abandonar “el borde” y para deshacer aunque sea momentáneamente la ética patriarcal y neoliberal que las ha confinado a un lugar social periférico de deshecho y abandono”.⁶⁰ Este performance colectivo es sin duda una estrategia que proviene de la relación entre arte y activismo, y al utilizar diversas herramientas que van de los atuendos de las personas, los discursos evocados y los dispositivos colocados, generan un impacto muy importante dentro de la protesta social, ya que logran visibilizarla, concientizarla y quizás en algún momento coadyuvar a solucionarla.

El hecho que estas cruces fueran levantadas durante la acción realizada y ahí permanecieran luego de ésta, llamó poderosamente la atención de las autoridades, quienes a la brevedad se inventaron un pretexto para poder retirarlas. Argumentando que debían de limpiar el borde del río de aguas negras, las autoridades pusieron en funcionamiento una excavadora con la cual retiraron las cruces, sin embargo, luego de terminado el trabajo, las activistas volvieron a colocarlas en su sitio. Tiempo después durante una visita a México de la fotógrafa

⁶⁰ José Ricardo Gutiérrez Vargas, “Rostros de Fuego: Formación de Espacialidades de Justicia a Través Del Performance”, 75.

de moda Annie Leibovitz, el lugar donde estaban colocadas las cruces fue usado como escenario de fondo para una serie de fotografías donde apareció Ana Medina Rosas, abogada celebre que participó en el caso de *Campo algodnero* por el cual la Corte Interamericana de Derechos Humanos responsabilizó al gobierno mexicano por los asesinatos de género en Ciudad Juárez.⁶¹

⁶¹ Pablo De Llano, "Annie Leibovitz En Aguas Negras," El País, 12 de julio de 2016, sec. Cultura, Consultado el 10 abril de 2020, https://elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468014900_690740.html

Capítulo 3

Implementación de las prácticas de activismo en el Valle de México, dispositivos de creación- acción

3.1 Procesos, métodos y deficiencias desde la visión de los artistas y colectivos

Dentro de este apartado se ha decidido abordar el quehacer de algunas propuestas artísticas que recientemente han tenido un impacto dentro de la sociedad, propuestas que se han alejado de alguna manera de las presentadas en los circuitos artísticos dominantes actuales y que han trabajado desde una visión más cercana con los movimientos sociales o las personas. Lo han hecho desde la visibilización de las problemáticas y en su papel de artistas que buscan el acceso a la justicia dentro de sus demandas. De ahí que se presenten algunos estudios de caso a partir de una serie de entrevistas e investigaciones realizadas a estos actores durante los meses de junio de 2019 y noviembre de 2020.

Las personas entrevistadas fueron: el profesor Manuel Amador, quien trabaja como profesor en la Preparatoria “Francisco Villa” en Ecatepec, Estado de México. Él ha desarrollado un proceso de trabajo con sus alumnas desde el performance colectivo con el objetivo de denunciar los feminicidios ocurridos en este municipio del Estado de México; el cual, en años recientes, se ha convertido en un lugar trágicamente

visible por su gran cantidad de feminicidios y desapariciones de mujeres jóvenes.⁶²

Otro artista entrevistado fue Alfredo López Casanova, escultor egresado de la Maestría de Artes Visuales de la UNAM, en años recientes ha colaborado en el proyecto “Huellas de la Memoria”. El proyecto se ha enfocado en visibilizar las historias de desaparición de los familiares de las víctimas en México, mediante una serie de objetos artísticos que funcionan a la vez como instalaciones y grabados a partir del calzado usado por los familiares, en su labor de búsqueda de sus seres queridos.

Por otro lado, está el grupo de artistas aglutinados en Redretro, quienes llevan ya varios años interviniendo los nombres de las estaciones del Metro de la Ciudad de México y otras ciudades como Berlín, Alemania y Madrid, España. El trabajo del grupo se encarga de subvertir el sentido del nombre de las estaciones con un mensaje de denuncia a partir de los sucesos acontecidos, en el caso de México se ocupa de temas como la desaparición, los feminicidios y problemáticas ambientales; un ejemplo de ellos es la intervención a la estación “Viveros/ Derechos humanos” por “Desaparecen humanos”, “Barranca del muerto” por “Basta de muertas” o “Salto del agua” por “Salven el agua”, por mencionar algunas intervenciones recientes.

Este grupo recientemente fue invitado a participar en la exposición “#No me cansaré” en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC, del 10 de noviembre de 2018 al 31 de marzo de 2019, en la que junto con otros artistas que

⁶² “Desde 2015, la entidad-cuna del priismo tiene Alerta de Violencia de Género en 11 municipios: Chalco, Chimalhuacán, Cuautitlán Izcalli, Ecatepec de Morelos, Ixtapaluca, Naucalpan de Juárez, Nezahualcóyotl, Tlalnepantla de Baz, Toluca, Tultitlán y Valle de Chalco”.

“La Pareja Que Puso En La Mira (Otra Vez) Los Feminicidios En El Edomex,” Expansión Política, 9 de octubre de 2018, Consultado el 12 de noviembre de 2019, <https://politica.expansion.mx/mexico/2018/10/09/la-pareja-que-puso-en-la-mira-otra-vez-los-feminicidios-en-el-edomex>

desarrollaron propuestas de arte político. Ellos hacen hincapié en que su apuesta por exponer en las instituciones culturales se debe a su interés por hacer ver más propuestas artísticas alejadas de los discursos dominantes del mercado, los cuales en años recientes han puesto mayor énfasis en el arte político. Según su visión, su trabajo funciona a partir de la viralización en las redes sociales, lo que lo lleva a otras formas de exhibición. Ahí la contramemoria se enfrenta a los discursos del Estado que busca invisibilizar las problemáticas de desaparición, feminicidios, etc., y las cuales finalmente ellos denuncian en de su obra.

Finalmente, se realizó una investigación a partir de una serie de artículos y entrevistas al colectivo que se encarga de la colocación de los “Antimonumentos” sobre paseo de la Reforma. Este colectivo que funciona de manera anónima, es así como presentan una serie de metodologías y procesos, ello les ha permitido evadir a la autoridad y conseguir la colocación de estas intervenciones en la vía pública, a la vez que desvanecen el papel protagónico del artista en beneficio del trabajo colectivo. Este colectivo se plantea como prioridad la visibilización de las víctimas con la consecuente búsqueda de la solución de sus problemas, utilizando para ello herramientas artísticas

De esta manera, estas investigaciones y entrevistas buscan analizar tanto los procesos de trabajo de estos actores artísticos que hoy en día desarrollan su labor en la actual coyuntura política de México, como las formas en que han desarrollado su trabajo: si operan con una metodología o no, las deficiencias que se relacionan u operan en los movimientos sociales y que ellos han podido detectar en su quehacer como artistas.

3.2 Visiones de los colectivos que construyeron antimonumentos en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México

Una comisión que se articula y se desarticula desde hace más de 5 años es el colectivo anónimo que está detrás de la creación y edificación de los llamados “Antimonumentos”. Es una comisión formada por artistas, abogados, profesionistas de diversas áreas, albañiles, activistas, así como por familiares de víctimas afectadas por diversos crímenes como desaparición, feminicidios o tragedias ocurridas en años recientes. El colectivo busca dar visibilidad a las demandas en contra del Estado, las cuales se enfocan en la solución de estos crímenes, así como coadyuvar en la búsqueda de justicia.

Su forma de operar desde el anonimato les permite articular diversas estrategias de trabajo colaborativo, entre ellas, planear la producción, conseguir el consentimiento de los familiares, buscar los recursos para la producción, estudiar el emplazamiento donde se establecerá el antimonumento, la logística de colocación, la seguridad del mismo después de colocado, la visibilidad y la interacción con el peatón (al cual buscan sumar a la causa), así como la recolección de firmas de la ciudadanía para que la obra no sea removida.⁶³ Según información acerca de los Antimonumentos publicada por la articulista Caterina Morbiato⁶⁴, para este colectivo el primer paso es el contacto con las víctimas ya que, según su visión, la importancia de su opinión es vital en la construcción de estas propuestas artísticas de carácter activista.

⁶³ Eunice Hernández, “Dimensiones Y Paradojas de Los Antimonumentos En La Ciudad de México”, Este País, 2 de febrero de 2020, Consultado el 9 de noviembre de 2020, <https://estepais.com/cultura/intervenciones/antimonumentos/>

⁶⁴ Morbiato Caterina, “Antimonumentos: Ejercicio de memoria en un país que clama por verdad y justicia”. El Sur Periódico de Guerrero, 27 de enero de 2020, Consultado el 10 de noviembre de 2020, <https://suracapulco.mx/impreso/8/antimonumentos-ejercicio-de-memoria-en-un-pais-que-clama-por-verdad-y-justicia/>

Hasta ahora han creado siete antimonumentos, los cuales han sido colocados en los principales puntos de la Ciudad de México y sobre todo en el emblemático Paseo de la Reforma, núcleo elegido por el colectivo dada su importancia al albergar la mayoría de los monumentos importantes implementados por el estado y a lo cual hacen alusión en el primer comunicado de prensa que difundieron con el fin de generar en la opinión pública un ánimo para la defensa de la permanencia de estas obras.

De este colectivo surge el emblemático antimonumento dedicado a los 43 estudiantes de Ayotzinapa y el cual fue colocado durante la marcha del 26 de abril de 2015. Ellos también construyeron el antimonumento dedicado a los niños que fallecieron quemados en la guardería “ABC”, el cual fue colocado durante la octava marcha conmemorativa el 5 de junio de 2017; otro más fue realizado en conmemoración de los estudiantes víctimas del '68, colocado en el 50° aniversario del 2 de octubre; y más recientemente (8 de marzo de 2019), colocaron el llamado “Antimonumenta”, dedicado a las víctimas de feminicidio.

Como todas estas obras, esta última fue colocada en un lugar simbólico, esta vez enfrente del mítico Palacio de Bellas Artes que pareciera ser un recordatorio que estas tragedias deben ser más importantes que el hecho de opacar la belleza del entorno de este edificio. Al convivir con los relatos oficiales de la historia, los Antimonumentos son la expresión viva de una memoria antihegemónica que ofrecen una lectura distinta de los acontecimientos por parte de los familiares de las víctimas.

En estas obras todos los procesos que hay alrededor son importantes, empezando por el hecho de hacer uso del espacio público por los mismos ciudadanos. Esta acción se activa desde la memoria social y se monta en las estrategias que usa el Estado para legitimarse, como es el colocar esculturas o estatuas en la vía pública las cuales imponen lo que se debe recordar la sociedad.

Por otro lado, los investigadores Alfonso Díaz Tovar y Lilian Ovalle amplían la reflexión sobre la permanencia de estos dispositivos de contramemoria:

“Los anti-monumentos no surgen con la vocación para perdurar en el tiempo, su intención es tener una temporalidad determinada, permanecer en el espacio público hasta que la realidad sea transformada por una donde la verdad y la justicia sobresalgan”.⁶⁵

La Comisión de Antimonumentos concuerda con la lectura de los investigadores, menciona que estos dispositivos permanecerán ahí hasta que el gobierno se decida a resolver los casos, dichos dispositivos son un recordatorio a la sociedad de la impunidad que prevalece en los años recientes en el país y una advertencia de que la lucha permanecerá hasta obtener soluciones. Han pasado ya siete años desde que se colocó el primer antimonumento en Paseo de la Reforma y hasta hoy el estado ha sido tolerante con la permanencia de estos; sin embargo, el último caso podría ir por otro camino.

El reciente retiro, por parte de las autoridades, de la escultura de Cristóbal Colón ubicada en Paseo de la Reforma, se debió al creciente temor por parte del gobierno local a que sea removida, como ha ocurrido ya en diferentes manifestaciones

⁶⁵ Alfonso Díaz Tovar y Ovalle Lilian Paola, “Antimonumento. Espacio Público, Memoria Y Duelo Social En México,” *Aletheia* 8 (Junio 2018), 6.

sociales en las que se han derribado diferentes esculturas de conquistadores, esto en sintonía con la ola de pensamiento decolonialista⁶⁶ por el que pasa el mundo.

Lo anterior ha abierto un debate sobre lo que habría de remplazar a la efigie de este personaje de la historia. Primero, a la vieja usanza de las instituciones culturales, fue convocado Pedro Reyes (escultor cercano a los dos últimos regímenes de gobierno) para que se hiciera cargo de diseñar la escultura de una mujer indígena que contraviniera el mensaje del descubridor colonialista; sin embargo, dicha acción fue cuestionada por diversos sectores de la sociedad al oponerse a que fuera un hombre no indígena el que realizará la escultura de una mujer indígena; por otro lado, desde el punto de vista de este investigador, la acción volvía a replicar la idea cliché del fenómeno del “cabezotismo”, como en algún momento Helen Escobedo llamó al hecho de representar bustos de los héroes nacionales que se había repetido hasta el cansancio, teniendo lamentables resultados como la llamada cabeza de Juárez.

El diseño que proyectaba Pedro Reyes ya incluso había sido bautizado como el “Alien” por usuarios de *Twitter*, en franca burla a la cabeza tipo olmeca de ojos rasgados. La comisión se tuvo que detener debido a la polémica desarrollada principalmente en redes sociales y se convocó a una comisión de “expertos” para hacer la propuesta de una nueva alternativa a la de Reyes.

Esta comisión designó hacer una réplica de la llamada “Joven de Amayac”, escultura prehispánica recién descubierta en Veracruz y que representa a una mujer gobernante indígena.

⁶⁶ *Decolonialismo*: Pensamiento basado en el repensar los saberes desde otro enfoque al pensamiento occidental, cuestionando las ideologías dominantes que se han exacerbado con la globalización y formulando un conocimiento a partir de las propias necesidades de la cultura local.

Mientras todo esto sucedía, una colectiva feminista había diseñado una figura en forma de silueta de mujer que colocaban en el pedestal de Colón y que buscaba resignificar el espacio como la “Glorieta de las Mujeres que Luchan”.

Una vez más, se enfrentaban diferentes posturas políticas en el corazón de la polémica el movimiento feminista; sin embargo, la figura colocada que representa a una mujer que lucha, según las colectivas, ya se empieza a llamar como la “muñequita” o “la niña”, esto debido a la apariencia infantil de su diseño, lo cual definitivamente no cumple con el simbolismo que pretende representar, pero mantiene abierto el debate acerca de lo que definitivamente se instalará en este importante paso de la Avenida Reforma.

De acuerdo con un comunicado de las colectivas hecho el 25 de septiembre de 2021, están dispuestas a que se genere una discusión acerca de lo que se coloque en la glorieta; no obstante, demandan que se le llame “Glorieta de las Mujeres que Luchan”. En el comunicado mencionan:

“Ustedes decidan la figura, nosotras renombramos la glorieta. Sea cual fuera su decisión, que confiamos sea la más sensata, debido al grupo de mujeres que cuidara de ello, este lugar es desde hoy la 'Glorieta de las Mujeres que Luchan' y estará dedicada a aquellas que en todo el país han enfrentado la represión y la revictimización por luchar contra las injusticias.”⁶⁷

Habría que analizar si el movimiento feminista se mantiene en esta postura o si con el tiempo cambia, y estar al pendiente de cómo termina el destino del más reciente antimonumento en Reforma.

⁶⁷ “*Antimonumenta*: Vivas nos queremos. La glorieta es para las mujeres que luchan”, Facebook, consultado el 10 de enero de 2022, disponible en <https://m.facebook.com/546288175862876/posts/1173168493174838/?d=n>

3.3. El colectivo artístico conformado por Manuel Amador y las alumnas de la preparatoria “Francisco Villa” en Ecatepec, Estado de México.

3.3.1 Antecedentes de su fundador

Originario de la Huasteca poblana en el municipio de Pantepec, Jalpan, Manuel Amador empezó a realizar activismo en favor de la comunidad gay, alrededor del año 2001; según sus propias palabras, siempre ha estado ligado a la política. A partir de observar las injusticias llevadas a cabo por los sistemas caciquiles⁶⁸ de su lugar de origen, es que decide iniciarse como activista. Sus pasos siguientes fueron postularse como precandidato a presidente municipal en el 2001 en su lugar de origen y decidiendo luego separarse de la política tradicional después de formar parte de un partido político y decepcionarse de las metodologías de éstos, así que después comenzó a realizar performance relacionado con temas de homofobia. Ingresó a la universidad en la UAM Xochimilco en el año de 1994 e influido por sus profesores se da cuenta que la educación es parte fundamental en la formación del ser humano: “y de repente yo me dedique a hacer algo para mí, algo que este activismo me tenía que reivindicar y al mismo tiempo me tenía que refractar hacia la comunidad, ahí aparece el tema del cuerpo”.⁶⁹

⁶⁸ Sistema basado en intercambio de favores entre un líder político y la población mayormente en el ámbito rural, un político ofrece regalos, o favores económicos a cambio del voto de sus electores, de esa manera puede mantener el dominio total de la sociedad hacia sus propios intereses.

“Caciquismo”, Wikipedia, Consultado el 10 de noviembre de 2019, <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Caciquismo>

⁶⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos de tesis, 225.

Manuel empezó a trabajar como profesor en la preparatoria “Francisco Villa” en Ecatepec en el año 2006 y a partir de la observación de diversas problemáticas del contexto donde trabajaba, decide articular su saber para apoyar o aportar a cambiar la realidad del entorno de sus alumnos.

A partir de ejercicios con el cuerpo, buscando lo que él llama el “desdoblaje”⁷⁰, Manuel diseña una metodología de enseñanza que busca que los jóvenes interpreten las problemáticas que viven en sus casas y que les afectan, la mayoría de las veces estas situaciones atraviesan la violencia, menciona el profesor.

En 2011 comenzó con los talleres de performance, teniendo como antecedente una serie de imágenes que ilustraban los problemas de sus alumnos que tituló: “Los daños humanos del neoliberalismo en los cuerpos de los jóvenes de la periferia”. En Ecatepec, según Amador existe mucha discriminación, no solo de índole sexual, sino por condición de clase, por origen étnico, por expresión, etc. De esta manera decidió organizar posteriormente otros eventos como el que él llamó: “La pasarela de la diversidad”, para hablar precisamente de estos aspectos del contexto social.

⁷⁰ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos tesis 228.

3.3.2 Primeras acciones en el espacio público

En 2011, bajo el gobierno del expresidente Felipe Calderón, Amador rememora la imposibilidad de organización de la protesta debido al miedo desatado por las bandas del narcotráfico, y a la aparición de cuerpos desmembrados por diferentes partes del país, como fue el caso emblemático de los 35 cuerpos torturados y mutilados en dos camionetas abandonadas bajo un puente vehicular en la plaza “Las Américas”, en Boca del Rio Veracruz, el 20 de septiembre de 2011.⁷¹ Los cuerpos pertenecían a presuntos integrantes de los Zetas y fueron ejecutados por el cartel del Golfo.

También ese mismo año, se dio el hallazgo de 15 cuerpos decapitados cerca de un centro comercial en Acapulco, los cuales contenían mensajes de advertencia realizados por el cartel de Sinaloa.⁷² Este tipo de acciones de parte de los carteles del Narcotráfico, son a las que se refiere Sayak Valencia, cuando alude a una propaganda a base del terror, la cual busca amenazar a los carteles rivales y a la misma población acerca del poder de ejecución y deshumanización de sus acciones si no se cumple con sus designios.

A partir de la observación de este tipo de noticias es que Amador decide utilizar al cuerpo dentro del performance como una respuesta ante esta vejación de las víctimas y una forma de hacer activismo ante estas circunstancias. Poniendo en contexto el año 2011, el performance “Las niñas de la prepa Pancho Villa en

⁷¹ Univisión Noticias, “Hallan al Menos 35 Cuerpos Torturados Y Mutilados En Dos Camionetas En Veracruz”, Consultado el 7 de diciembre de 2019, <https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/hallan-al-menos-35-cuerpos-torturados-y-mutilados-en-dos-camionetas-en-veracruz>

⁷² “México: Aparecen 15 Cuerpos Decapitados En Acapulco,” BBC News Mundo, 8 de enero de 2011, Consultado el 7 de diciembre de 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/01/110108_mexico_decapitados_acapulco_lr

Ecatepec” -como él las llama- fue realizado el día 8 de marzo, día de la Mujer. Según la visión del profesor, las primeras formas de protesta artística en contra de los feminicidios en el Estado de México que usaron el performance colectivo, fueron las acciones en el espacio público desarrolladas por sus alumnas.⁷³ Amador difundió en su cuenta de *Instagram* algunas imágenes de la primera acción que se llevó a cabo frente a la Casa de Gobierno del Estado de México en la colonia “Lomas de Chapultepec”, esta acción fue titulada: “Ni una más”.

En su cuenta de *Instagram*, describe la acción de la siguiente forma: “Llegaron, se pusieron moretones y, al momento de la protesta, una a una iban llegando y se desplomaban al piso y de esa manera describir la realidad, cuerpos que aparecen y van cayendo quedan suspendidos en la impunidad y el silencio”.⁷⁴

⁷³ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos tesis. 227.

⁷⁴ Manuel Amador, “Instagram”, www.instagram.com, 14 de octubre de 2018, Consultado el 9 de noviembre de 2019, www.instagram.com/amador199401



Figura 14. Manuel Amador, "Instagram", www.instagram.com, 14 de octubre de 2018, Consultado el 9 de noviembre de 2019, www.instagram.com/amador199401

Posteriormente han ido desarrollando diversas acciones en un trabajo más elaborado, a partir de un método al cual Amador llama "La Pedagogía del Performance", del cual él se expresa de la siguiente manera:

"¿Por ejemplo, este arte político desde el cuerpo, el performance, a quién impacta primero? Impacta a quien pone el cuerpo, educación es algo a lo que llamo pedagogía del performance, es una pedagogía que primero desdobla emociones, retracta emociones, dolores y violencias guardadas en el cuerpo."⁷⁵

"El cuerpo es como un espacio que guarda, que siente, que percibe, pero también que recibe mensajes", comenta el profesor. Según sus reflexiones, el performance

⁷⁵ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 227.

impacta en una serie de etapas, la primera es hacia las alumnas: el hecho de representar historias de mujeres víctimas de feminicidio crea una postura política y una empatía corporal: “Esta empatía corporal busca sensibilizarte desde la indiferencia”⁷⁶, subraya. La segunda podría ser el impacto en los espectadores que pasan por ahí en el momento en que se lleva a cabo la acción o las personas que residen en los alrededores; la última también puede operar desde su réplica en los medios de comunicación, como artículos de periódicos nacionales e internacionales y el mundo de las redes sociales. El profesor menciona la existencia de una ética en la construcción de la imagen, una ética del cuerpo y el respeto por éstos. En una clara referencia al modo de llevar a cabo sus procesos de representación del performance, Amador se pregunta: “¿Para quién es ese arte?, ¿si el arte es el fondo o es una herramienta?; ¿Cómo se puede usar el arte para contar y nombrar una historia?, visibilizar, regresar la mirada, poner ese cuerpo que ya no está, pero sí ésta a través de la representación”⁷⁷; “Sí ha sido un activismo político desde el performance que ha impactado y tiene sus impactos diferentes, se construye de diferentes escenarios con todos los cuidados y se pone en estos lugares, porque hay que regresar a estos lugares”, ⁷⁸ comenta el profesor.

Cuando ellas hacen los performances en estos lugares o afuera de un bar (porque ahí mataron unas chicas y nadie habló más de ellas) es para recordarlo, para rememorarlo aludiendo a una memoria en búsqueda de justicia. Seguir con otros elementos para hacer memoria en la búsqueda de conservarla, que no haya indiferencia, se tiene que seguir nombrando bajo los cuidados de máxima seguridad

⁷⁶ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...228.

⁷⁷ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...229.

⁷⁸ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...229.

de los participantes en estos performances activistas, describe el profesor: “Entonces yo sí creo que ese arte como tal, a diferencia que no solamente es una protesta y se cierra la calle, si no que se va tejiendo el arte como tal, refracta hacia muchos lugares con sus muchos mensajes, y esos mensajes desde esos cuerpos sí están tejidos, están articulados con esa intención.”⁷⁹

De esta manera el profesor establece una diferencia entre las protestas tradicionales cuando se cierra una calle y el hecho de realizar un performance en el espacio público en el que ocurrió un feminicidio. Una clara situación de activismo artístico que potencializa la protesta,⁸⁰ además de que la elección del emplazamiento resignifica el lugar temporalmente como un espacio de memoria. Por otro lado, los performances colectivos además de “deslocalizar la protesta”, como menciona el investigador José Ricardo Gutiérrez⁸¹, refiriéndose a que no son lugares en los que tradicionalmente se lleve a cabo una manifestación como podría ser un edificio de gobierno, sino que también “deslocaliza al performance institucional” ya que lo muestra fuera de lugares especializados, al igual que a públicos no iniciados en el conocimiento del arte contemporáneo. Cabe mencionar que las ejecutantes no se consideran artistas, no obstante, utilizan herramientas artísticas para alcanzar sus objetivos que, a su vez, tampoco son objetivos artísticos, sino la exigencia de la solución de una problemática social. Esta acción podría emparentarlo con el *Arte útil* que propone Tania Bruguera; sin embargo, aquí existe la ausencia de un artista iniciador, más bien es el mismo movimiento social

⁷⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 229.

⁸⁰ Stephen Duncombe, “Arte Y Activismo,” Min. 11: 28, RTVE *Programa Metrópolis*, 19 de febrero de 2010, <http://www.rtve.es/television/20100219/arte-activismo/318935.shtml>

⁸¹ Ver página 112.

que, a partir de un conocimiento de herramientas artísticas, decide utilizarlas para sus propósitos prácticos.

Por otro lado, en este caso también podrían identificarse ciertos postulados de Joseph Beuys dentro de la metodología de enseñanza del profesor Amador: primero, que el resurgimiento del sentido comunitario sólo es posible recolocando el arte dentro del proceso educativo; segundo, que en el sentido de que toda persona es un artista, la creatividad no se limita a aquellos que así se consideran como tales; y tercero, según los objetivos de la Universidad Libre Internacional -pensada por Beuys- dentro de la labor del docente habría que descubrir, investigar y desarrollar el potencial creativo de cada individuo.⁸²

Amador también sabe de la importancia del impacto de las imágenes de los performances de sus alumnas, por ello ha hecho que los medios de comunicación se acerquen a conocer o documentar las acciones del colectivo. Para el profesor, la visión del Estado hacia la situación de la periferia es una mirada política del desprecio de lo pobre y de la mujer en esa condición: “El feminicidio en Ecatepec o en las periferias es la expresión más cruel de la destrucción de las vidas por medio del sistema neoliberal.”⁸³

En este sentido, la reflexión del profesor se acerca en gran medida al pensamiento de Clara Malverde acerca de la necropolítica, donde menciona que las prácticas políticas del Estado neoliberal también incluyen el abandono y la indiferencia por parte de las autoridades hacia diversos tipos de poblaciones. La periferia de la

⁸² Raquel Cercós I Raichs, “El Pensamiento Estético-Pedagógico de Joseph Beuys: Entre La Utopía Y El Mesianismo,” [dialnet.unirioja.es](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204713) (Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2015), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204713>, 105-106.

⁸³ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, 230.

Ciudad de México se encuentra la mayoría de las veces bajo esta visión, donde los ciudadanos son considerados de segunda clase y esto se ve reflejado en el acceso a la salud, a la seguridad o a la justicia, derechos que se tienen únicamente si se poseen los recursos económicos para pagarlos. Una mujer pobre en la periferia tiene más posibilidades de desaparecer, que una mujer de una ciudad céntrica, ya que el grado de impunidad será más alto en dichas zonas debido a que no cuentan con el debido acceso a la justicia.

De ahí la importancia del trabajo de este colectivo, ya que su **resistencia creativa** sirve para visibilizar el problema y seguir colocándolo sobre la mesa de discusión mediática, algo que las autoridades pretenden no nombrar.

Amador narra como las madres de las niñas se han ido sumando a estas acciones desde el acompañamiento de sus hijas, creando así un lazo de concientización y una clarificación de las injusticias que se comenten en contra de las mujeres en este municipio. Aunque también hay poca confianza de algunas madres en que las acciones que realizan las alumnas sirvan de algo, muchas alumnas están plenamente convencidas de la utilidad de los performances, porque al menos consideran que se están dando cuenta de que lo que les pasa en una sociedad patriarcal, no es normal, comenta Amador.⁸⁴

Por otro lado, el profesor habla sobre el caso de un fotógrafo que los estuvo acompañando durante un tiempo y que su trabajo está presente en un Museo sobre feminicidios. Amador se queja de que esta persona publicó un libro donde el 80% son imágenes de los performances de una de sus alumnas y no obstante, no les dio

⁸⁴ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 230.

crédito en ningún momento.⁸⁵ Este caso se suma a las personas que buscan aprovecharse de los movimientos sociales e invisibilizar de nuevo a las mujeres que los realizan, un “extractivismo artístico”, como lo llamaría Alfredo López Casanova⁸⁶. El arte que las colectivas realizan es muy importante porque visibiliza las situaciones de violencia contra la mujer, gracias a ello el movimiento ha sumado un mayor número de participantes, comenta el profesor sobre la forma en que la iniciativa de sus acciones performáticas fue sumando fuerzas.

3.3.3 Proceso de trabajo: Una pedagogía del performance

Amador lleva realizando hace tiempo un taller que lleva por título “Mujeres, arte y política”, éste a veces inicia realizando collages que abordan el tema de la identidad, abordando temáticas como la esperanza y la libertad. Al profesor le interesa construir una esperanza en medio del contexto tan violento en Ecatepec. Dentro de las clases que imparte (en distintos semestres en la preparatoria), Amador plantea el tema del cuerpo, al igual que en su taller de “Mujeres, arte y política”; en ambos aborda el tema de género.

En este taller el objetivo es generar una pieza performática colectiva, la cual también ha extendido a sus clases normales como forma de evaluación. Es importante mencionar que mediante esta postura Amador aprovecha sus clases de “Metodología de la Investigación” para relacionarlas con el performance. Dentro de

⁸⁵ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 230.

⁸⁶ Ver página 48.

su llamada también “pedagogía del performance”, el profesor pide a sus estudiantes abordar las problemáticas sociales presentes en el entorno. Las alumnas elijen un tema libre, el cual -según sus propias palabras- está relacionado en el 99% de las veces con problemáticas de violencia o violación de derechos humanos: “elijen temas que les duelen, como suicidio, secuestro, inseguridad, asaltos, feminicidios, violencia hacia ellos, desaparición de niñas”.⁸⁷

Según el profesor, su perspectiva es que los estudiantes dialoguen con los problemas del contexto, él pretende abordar dentro de estos problemas una perspectiva de género, así como desarrollar el pensamiento crítico. Este tipo de pensamiento no debe confiar en la información de los medios que buscan distorsionar la realidad; en el caso de los feminicidios, muchos medios al servicio del Estado suelen maquillar las cifras. Hacer un análisis más profundo sobre los datos que existen sobre las problemáticas debe ser parte de este pensamiento crítico. El hecho de consultar diversas fuentes de información y comparar versiones, es también hacer una autocrítica de los pensamientos que se generan en la conciencia de sí mismo.⁸⁸

Regresando a los procesos del profesor, una vez planteada la temática de los alumnos, él les propone diseñar un personaje mediante la realización de una silueta o un dibujo, después describir qué relación tiene esta silueta con el alumno de una forma escrita. Al cabo de este ejercicio, Amador les empieza a introducir el tema del performance y les propone que investiguen más sobre él. También consulta si hay alguien en el grupo que tenga inclinación por la actuación y quisiera desarrollar el

⁸⁷ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos.. 231.

⁸⁸ Julián Pérez Morteo y María Merino, “Definición de Pensamiento Crítico”, Definición.de, Consultado el 13 de noviembre de 2019, <https://definicion.de/pensamiento-critico/>

papel del personaje construido con anterioridad. Prosigue solicitándoles un análisis del personaje que construyen para identificar qué características tiene, si es el caso de un personaje que está pensando en el suicidio, o qué características presenta, como color de piel, etc. De esta manera él empieza a sensibilizar a los alumnos con la psicología del color y con una apreciación estética de las cosas y los fenómenos.⁸⁹

En algunas ocasiones, el profesor suele articular lecturas en sus procesos de enseñanza, como el caso de la lectura de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en el cual busca relacionar el contenido de la novela con el contexto de los alumnos.

Alguna vez llevó a cabo el proyecto “Los páramos de Ecatepec”, el cual era una adaptación de los personajes de la novela a la vida cotidiana de Ecatepec. Según la visión del profesor, cuando el estudiante se identifica con el personaje que diseña, ya solo hay que dejar que fluya y: “los alumnos sacan lo que traen dentro y ya no tienes que ser psicólogo.”⁹⁰

En este sentido, las prácticas que realiza Amador pueden compararse con algunas tácticas pedagógicas que realizó el profesor Charles R. Garoian (director de la Escuela de Artes Vivas en la universidad Estatal de Pensilvania, en su libro *Performing Pedagogy: Toward and art Politics* realizado en 1999),⁹¹ una de ellas se relaciona directamente con la llamada “performance etnográfica–autobiográfica”. Esta táctica consiste en hacer alusión a la memoria física e histórica del propio cuerpo del ejecutante. En este caso la performance se ubica en la representación que hacen las alumnas de sus propias historias bajo la violencia que perciben hacia

⁸⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...236.

⁹⁰ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...232.

⁹¹ Valentín Torrens, *Pedagogía de La Performance: Programas de Cursos Y Talleres* (Diputación Provincial De Huesca, 2007), 52.

ellas mismas, ya sea en su hogar o en su propia sociedad. La segunda sería la “performance de la resistencia”, la cual aborda la dominación cultural y cuestiona al cuerpo político, éste sería un claro ejemplo del primer performance realizado por el colectivo de alumnas de Amador frente a las puertas de la casa de Gobierno. Y, por último, la “performance comunitaria”, la cual se relaciona con el restablecimiento de las relaciones comunitarias y la restauración de una identidad cultural, en este caso el estrechamiento de lazos entre la comunidad de jóvenes que sufren el acoso callejero, la violencia feminicida y el machismo, respondiendo ante ello a partir de sus performances activistas.



Figura 15. Manuel Amador, “Gritar con el cuerpo los feminicidios”, performance colectivo realizado en el cerro de Tepeolulco, San Pedro Mirador, Ecatepec, Estado de México, marzo de 2013, consultado en marzo de 2020, *Instagram*: @amador199401

El performance “Gritar con el cuerpo los feminicidios” se realizó en marzo de 2013, en el cerro de Tepeolulco en Ecatepec, lugar de “tiradero de cuerpos”, según la descripción de la foto de *Instagram*, de Manuel Amador. La *performance* se desarrolló el Día de la Mujer. En esta obra pueden verse reflejadas las tácticas de resistencia y de “performance comunitarias” mencionadas por Garoian, donde 120

alumnas y 10 alumnos realizaron la acción como una forma de resistencia al olvido de los feminicidios acontecidos en este lugar.

Uniendo sus cuerpos para formar la palabra “No más feminicidios”, utilizan las estrategias de muchas poblaciones rurales que colocan en los cerros una serie de piedras que forman textos para nombrar el lugar en que habitan o anuncios de corte político; sin embargo, el colectivo de la preparatoria “Francisco Villa” genera claramente una denuncia con un mensaje muy contundente de visibilización de la protesta. Aunque de un carácter efímero, la obra fue replicada por diversos medios de comunicación como la revista *Proceso*, así como por la Comisión Nacional para la Prevención de la Discriminación (CONAPRED) y por medios de comunicación alternativos, ello con el fin de denunciar la problemática de los feminicidios en este municipio del Estado de México.

La pieza recuerda en algunos momentos a las estrategias del *Land Art*, y ofrece una complejidad de mensajes en su elaboración donde el ejemplo de resistencia al olvido, se magnifica mediante esta acción artística, crea lazos de cooperación entre los participantes, a la vez incide de manera directa en los medios de comunicación para aumentar el alcance de la protesta de manera efectiva. Amador plantea dentro de sus métodos de trabajo visibilizar las problemáticas, pero también reconstruir el daño que éstas hicieron.⁹²

En los performances desarrollados por las alumnas el profesor, se plantea un final con contenido de sanación que reconfigure emociones corporales, las formas de mirar y de sentirse, una empatía con el otro, el no ser indiferente con lo que le pasa

⁹² Hugo Armando Pérez Gallegos , Entrevista a Manuel Amador, Anexos...232.

al compañero. Dentro del proceso del desarrollo del performance colectivo, se desarrolla una empatía entre los participantes. Alguien se encarga de maquillar o caracterizar al ejecutante y éste debe ser empático con él; al final de la ejecución se le entrega un regalo que puede ser simbólico; el objetivo del presente es reconfortar el dolor.⁹³

Dentro del *Manual de psicomagia* de Alejandro Jodorowsky existen algunas recomendaciones acerca de la sanación colectiva; para el autor del manual, lo más importante para que alguien sane mediante la colectividad, es recibir el afecto de todos; en ese sentido, el recurso que utiliza Amador en sus procesos colectivos de sanación, estaría muy cercano a estos métodos, ya que el recibir un regalo de parte de todos -después de la catarsis de la representación- es un símbolo del afecto del colectivo como forma de apoyo y con ello daría inicio el proceso de sanación como lo plantea Jodorowsky.⁹⁴

Por otro lado, siguiendo con la metodología del profesor, los equipos están formados de seis personas. Temas como homofobia, el *bullying*, el abandono escolar o el suicidio son los contenidos que mayormente se abordan. Para realizar el *performance* se arma un guion, se hacen ensayos y también improvisación en algunos casos, todo dependerá del colectivo. Dentro de la planeación existen diversos momentos de discusión entre los integrantes, se habla una y otra vez acerca del impacto que debiera tener el performance para generar una sensibilización en la población y se lleva escrito el guion de la pieza para tener una última discusión antes de la ejecución. En el caso de los performances colectivos,

⁹³ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 233.

⁹⁴ Alejandro Jodorowsky, *Manual de Psicomagia: (Consejos Para Sanar Tu Vida)* (Santiago de Chile: Grijalbo, 2009), 121.

donde puede formar parte la sociedad civil, se lleva el guion para compartir con la gente que quiera participar en la acción, en el momento en que ésta se lleve a cabo, explica el profesor.

Amador se llama así mismo un provocador, alguien que genera las condiciones y situaciones para que se lleven a cabo estas obras.⁹⁵ Para él, el problema del performance ha sido las posturas ególatras de los ejecutantes, así que al trabajarlo en colectivo puede contrarrestar esta posición de algunos creadores. Menciona su nula participación en las acciones, ya que su deber es vigilar y cuidar la seguridad del colectivo. En este sentido, algunas ocasiones ha tenido que dialogar con autoridades para que le dejen llevar a cabo los performances en la vía pública.

El profesor ve la necesidad de integrar grupos con un gran número de participantes que acompañen la pieza, sobre todo en lugares conflictivos, y opina que el arte debe ser usado para tener una utilidad dentro de la sociedad y en el contexto donde se implementa. Esta utilidad puede ser de índole social, mediante el hecho de mantener el problema dentro de la memoria de la sociedad, ya que el hacerlo visible como objeto de denuncia, repercute en la solución de los casos de feminicidios, pues la mayoría quedan en la impunidad.

⁹⁵ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...236.

3.3.4 La importancia de la ética en las acciones activistas

Por otra parte, Amador piensa que esas piezas jamás podrán ser consideradas como de su autoría y hace una crítica directa a los artistas del *mainstream* que deciden hablar sobre este tipo de temáticas presentándose en los museos y comercializar con ello.⁹⁶ Entrar en esta reflexión lleva a terrenos pantanosos, ya que por una parte, quizás existan los artistas oportunistas que vean en este tipo de temáticas actuales, contenido para su trabajo sin ocuparse de profundizar verdaderamente en ello, sino tan solo tocar superficialmente el tema y aprovechar la atención mediática para sacar algún provecho. Pero sobre todo señalar que, dentro del medio artístico, hay artistas que únicamente tratan las problemáticas “de moda”: una especie de “cazadores de tragedias”; como alguna vez, algunos participantes del taller de *Arte útil* de Tania Bruguera lo consideraron. Los alumnos de dicha *Escuela* usaban esta definición para referirse al artista que está en la búsqueda de problemáticas actuales con el único fin de obtener material para su trabajo.

Por otro lado, Amador con esta reflexión perpetúa la concepción de que el artista no pueda cobrar por su trabajo como cualquier otro trabajador, ya que la producción de cultura en México pareciera ser que debe ser gratis. Esta postura puede abonar a la idea de la precarización de la vida del artista, donde la única forma correcta de obtener recursos económicos sea la de impartir clases, ya que las posibilidades de dedicarse tiempo completo al trabajo han sido limitadas. Asimismo, el recorte del

⁹⁶ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...238.

presupuesto a la cultura por parte del gobierno actual ha traído consigo la reducción al acceso de becas ofrecidas por parte del Estado. Bajo estas circunstancias, el hecho de que un artista comercialice su obra como otra forma de obtener ingresos, se sataniza y así se perpetúa la problemática de esta precarización.

La reflexión de Amador, por otra parte, se enfoca también en el sentido ético, reconoce que su trabajo desarrollado no es tan novedoso dentro del terreno de la historia del arte; no obstante, bajo su visión sí está coadyuvando en la concientización de la problemática de la violencia contra las mujeres y la pobreza en uno de los municipios más marginados del país, como lo es Ecatepec, y así lo comenta: “Nadie está inventando el hilo negro, pero sí tenemos que reconfigurar realmente cosas estéticas, políticas, pero verídicas, políticas, éticas y estéticas”.⁹⁷ “La ética es de suma importancia cuando se abordan este tipo de problemáticas, y se debe respeto a los temas de los que estás hablando, ya que estos asuntos son muy dolorosos y las personas que las sufrieron las siguen viviendo día a día”, comenta el profesor. También menciona que a veces ha recibido críticas acerca de su trabajo debido al enfoque de género, ya que le critican que él expone a las jóvenes al peligro, y que el tema de los feminicidios no es un tema de hombres. Piensa que cuando se deje ese debate posiblemente se pueda avanzar más rápido en la integración de un foco dirigido a visibilizar estos crímenes y se acceda más rápido la justicia.

⁹⁷ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos... 238.

El trabajo que desarrollan en el colectivo no busca ser “escandaloso”: no hay cuerpos desnudos, ni ríos de sangre, aunque sí hay sugerencias de maltrato como marcas en el cuerpo de las ejecutantes, esta postura es parte del respeto que se le debe tener a las víctimas, conforme a la perspectiva ética del profesor.

Amador recomienda siempre a las colectivas que han surgido de sus talleres, que en caso de buscar financiamiento, lo hagan con toda transparencia. Aconseja nunca dejarse seducir por el dinero y mucho menos por los medios gubernamentales, explica que la seguridad debe ser una de las mayores precauciones que se deben tomar en este tipo de trabajos. También hace referencia a la cooptación del artista por medio del Estado o a sectores de la sociedad que buscan restar visión a este tipo de trabajos artísticos por medio de la denuncia:

“Si este arte político no asume una postura a partir de una necesidad y a partir del contexto pues yo creo que no tiene tanto impacto. Es importante trazar las piezas de arte político a partir del contexto y ese arte político tiene que ser subversivo a partir de esta disrupción de la propuesta estética, ética, política.”⁹⁸

El profesor piensa que en este arte político no se puede teorizar, ya que los problemas están en lo inmediato. Su trabajo tiene por objetivo sacar a los jóvenes de esas formas de entenderse y de mirarse, de valorar la búsqueda de la esperanza de sí mismos. La construcción de comunidad es importante, al finalizar estas obras se tiene que dar seguimiento a los afectos construidos por los participantes, propone el profesor. Para Amador, la precarización de la vida, la pérdida de identidad y la desvinculación de los efectos son los principales problemas que se generan en las periferias de la ciudad; a partir de estos temas, él plantea generar un discurso estético/ético de las obras de arte político.

⁹⁸ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Manuel Amador, Anexos...240.

Este tipo de reflexiones parten de su total empatía a las víctimas, de su cercanía inmediata, de su visión de un arte que sirva a la sociedad en su búsqueda de justicia. Los objetivos de Amador se podrían relacionar con los objetivos de "Arquitectura Forense", sin embargo, su trabajo no se queda dentro de una simple visibilización del problema, también conlleva una transformación en la sociedad, y ésta comienza desde la profundización del pensamiento de las mismas ejecutantes, hasta el público curioso que se acerca a sus performances en las colonias populares de Ecatepec, y que podría percibir el problema de los feminicidios desde otro tipo de relato que no sea el de los medios de comunicación habituales.

3.4. Consideraciones políticas de Alfredo López Casanova y los familiares de los desaparecidos en México.

3.4.1 ¿Activista o militante?

Para Alfredo López Casanova existe una diferencia entre ser activista y ser militante, para él, el término *activista* es reciente y no lo escuchaba a mediados de los años 80s, década en la que inició su militancia dentro de los movimientos sociales en Guadalajara. Él piensa que existe un cambio que se genera a mediados de los años 90s, que es una vuelta de la mirada de la sociedad civil hacia los movimientos obreros y campesinos, y ahí es donde hace su aparición el término *activista*: "Algunos le tienen miedo al término *militante* porque viene de 'militar', una

connotación que tiene que ver más con los movimientos radicales.”⁹⁹ Si se contextualiza en ese lapso, Alfredo sitúa el nacimiento del término activista en plena aparición del Zapatismo en México, es decir el año 1994, un periodo de suma importancia para los movimientos sociales indígenas en México.

El autor hace hincapié en que la profesión de artista nunca estuvo en su panorama como plan de vida, ya que él trabajó de obrero durante más de diez años, hasta que un día, casi por accidente, ingresó a la Escuela de Artes de Guadalajara.

“Yo no me considero artista, técnicamente me considero escultor”,¹⁰⁰ desde su percepción, su modo de vida se da a través de la elaboración de retratos, bustos escultóricos de diferentes personajes que le encargan en diferentes instituciones y clientes particulares.

Entre sus trabajos se encuentran los retratos de Juan Gelman, Sergio Pitol, Juan García Ponce, Rubem Fonseca, Tomás Segovia, entre otros. Todas las obras anteriores pertenecen a escritores galardonados con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, su producción fue financiada por la rectoría de la Universidad de Guadalajara. Alfredo se considera a sí mismo como dos personas distintas, por un lado, un militante de las causas sociales que utiliza herramientas artísticas y, por otro, el escultor de oficio que reproduce bustos a la manera académica; según su punto de vista, estas visiones nunca las llega a mezclar por cuestiones de ética. Sin embargo, investigando su trayectoria, encontré una nota del portal *Somos El Medio* donde se narra la develación de mensajes ocultos en una escultura pública de Fray Antonio Alcalde.

⁹⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos de la tesis, 242.

¹⁰⁰ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos... 243.

La acción al parecer es una protesta por la desaparición de tres estudiantes de cine en Guadalajara durante marzo de 2018 a manos del cártel Jalisco Nueva Generación.

El artículo menciona dichos mensajes se encontraban en la escultura realizada para el ayuntamiento de Guadalajara -colocada en la “Rotonda de los Hombres Ilustres” en diciembre de 2018- y se trataban de cuatro frases ocultas que Alfredo develó en marzo del siguiente año junto con los padres de los estudiantes desaparecidos. Los mensajes dicen las siguientes consignas: “No son tres, somos todxs”, frase utilizada en demanda por la aparición con vida de los estudiantes durante las movilizaciones en Guadalajara; “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”, otra de las frases utilizada por familiares de desaparecidos; “Memoria, verdad y justicia” y la última: “Jalisco tiene 6 mil 503 desaparecidos”.

“Fray Antonio Alcalde era un hombre bueno que siempre vio por la humanidad doliente, por los que sufren, por los más pobres. Hoy Fran Antonio Alcalde será una escultura incómoda para las autoridades municipales y estatales, pues les recordará la pesadilla y el terror que estamos viviendo, su responsabilidad y su falta de interés e incapacidad para solucionar la grave crisis de derechos humanos. Nos cuestionará también a la sociedad por no organizarnos, y nuestra falta de solidaridad para caminar con las familias”, expresó el escultor en entrevista para el medio.¹⁰¹

Mientras Alfredo realizaba esta acción, la policía del Ayuntamiento trató de detenerlo con el pretexto de estar dañando la escultura; sin embargo, al mostrar que lo que hacía era develar una parte que estaba bajo la pasta, no pudo ser acusado de ningún tipo de delito. Este proceder recuerda a una de las características a las cuales alude el concepto de “arte útil” formulado por Tania Bruguera, donde el

¹⁰¹ Darwin Franco Miguez, “En Guadalajara, Develan Mensaje Ocultos En Escultura de Alfredo López Casanova En Protesta Por Desaparecidos”, Somos El Medio, 19 de marzo de 2019, Consultado el 10 de noviembre de 2019, <https://www.somoselmedio.com/2019/03/19/en-guadalajara-develan-mensaje-ocultos-en-escultura-de-alfredo-lopez-casanova-en-protesta-por-desaparecidos/>

término “alegal” opera en los límites de la llamada legalidad, ya que la acción se queda en el borde de lo que se podría considerarse como delito.



Figura 16. Mario Marlo, Familiares de estudiantes de cine en Guadalajara develando los mensajes ocultos junto con el artista Alfredo López Casanova. *Somos el medio*, marzo de 2019. Consultado en agosto de 2020. <https://www.somoselmedio.com/2019/03/19/en-guadalajara-develan-mensaje-ocultos-en-escultura-de-alfredo-lopez-casanova-en-protesta-por-desaparecidos/>

Por otro lado, la obra también recuerda la estrategia utilizada por el colectivo de artistas agrupados en la obra *Tucumán arde*, durante la dictadura en Argentina, quienes utilizan el patrocinio gubernamental para llevarlo en contra del mismo Estado. Esta subversión se da mediante una serie de acciones artísticas que hacen críticas a las políticas implementadas. Pensando en la acción de López Casanova, se descubre que al menos en esta obra ha decidido conjuntar aquellas dos cosas que pretendía que fueran separadas, su oficio de escultor y su accionar como militante de una causa.

Regresando a la trayectoria del artista, él considera que su relación con los movimientos sociales comenzó desde años atrás, desde su época de obrero y uno de sus primeros contactos fue con el Comité ¡Eureka!¹⁰² y el Movimiento Popular Francisco Villa¹⁰³, lo que le facilitó su relación con otras organizaciones en la Ciudad de México.

3.4.2 Extractivismo artístico y ética

López Casanova piensa que los métodos de acercamiento a los movimientos sociales que él ha realizado difieren mucho de los procesos de los artistas de hoy en día. Critica que estos artistas actúen de manera imprudente, sobre todo en el caso del tema de los desaparecidos, pues hay muchos interesados en generar obras que tienen que ver con esta problemática. Considera que los artistas interesados en el arte social están usando a la gente para sus propios propósitos. A esta actitud Alfredo le llama “extractivismo”: “La gente no sabe, llegan documentan, hacen fotos o hacen instalaciones piezas, y a la gente a veces ni la invitan”.¹⁰⁴

¹⁰² El Comité Eureka es una organización que surge dentro del contexto de la Guerra Sucia en México. Se fundó en el año de 1977 con el nombre de “Comité Pro-Defensa de presos, perseguidos, desaparecidos y exiliados políticos de México” por Rosario Ibarra de Piedra, madre de Jesús Piedra Ibarra, quien fue detenido-desaparecido en Monterrey. El Comité Eureka se plantea en un principio demandar la presentación de los desaparecidos por parte del Estado mexicano, aunque con el paso del tiempo, han llegado a demandar la indagación de los crímenes cometidos por el Gobierno mexicano en contra sus opositores.

“Homenaje a Rosario Ibarra de Piedra”, consultado el 10 octubre de 2019, <https://catedraunescohdh.unam.mx//catedra/homenajerosarioibarra/historia.html>

¹⁰³ El “Frente Popular Francisco Villa” surge, según sus creadores, a partir de 1988, en pleno implementación del modelo neoliberal en México, retomando las propuestas de liberación nacional y la construcción de un modelo socialista. El Frente agrupa a varias organizaciones de izquierda, como la cooperativa de refrescos “Pascual Boing”, la Coordinadora Nacional de Pueblos Indios, así como sindicatos de la extinta “Ruta 100”, entre otras.

Enrique Reynoso, “El Frente Popular Francisco Villa Independiente no es solo un proyecto de organización, es un proyecto de vida”, *Rebellion.org*, consultado el 10 de octubre de 2019, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=78519>

¹⁰⁴ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos...245

El término “extractivismo” usado por Alfredo, está relacionado con los procesos industriales de la extracción de materias primas para su posterior transformación en bienes de consumo, energéticos y de valor, como es el caso de la madera, el petróleo o el oro. Estos procesos son realizados la mayoría de las veces por empresas extranjeras al país de extracción, llevándose con ellas toda la riqueza, pero dejando toda la devastación del entorno natural a los habitantes que se encuentran en las inmediaciones. Al relacionar Alfredo esta palabra con la forma de trabajar de los que llama “artistas”, está haciendo una analogía de los mismos procesos, pero aplicados a la forma de producir arte en los que el artista sólo llega y extrae lo que le interesa, dejando de lado todas las problemáticas que existen entorno a dichos movimientos sociales.

Para dar un ejemplo, existe el caso de cierta artista mexicana que postuló el proyecto de “Bordados por la paz” para obtener una beca individual para el FONCA, sin ni siquiera consultar al colectivo y recibiendo de inmediato el rechazo por parte de éste, quedando como una persona que se quiso aprovechar del trabajo y visibilidad de los demás¹⁰⁵. Hay que recordar que el colectivo *Bordados por la paz* nació a partir de la necesidad de visibilizar y compartir las experiencias de los estragos de la guerra contra narcotráfico implementada por Felipe Calderón. Proyecto que, a partir de la reunión de la gente en plazas públicas, buscaba compartir sus experiencias de pérdida de sus seres queridos mediante la acción de bordar sus historias en pañuelos.

¹⁰⁵ Afirmación realizada durante una plática informal con una de las integrantes del colectivo “Fuentes rojas”.

Al proyecto “Huellas de la memoria”, del cual Alfredo es iniciador, se acercaron muchos artistas que tenían interés en colaborar; no obstante, el autor menciona que decidió establecer filtros para averiguar sus intenciones y al final decidieron rechazar a la mayoría de ellos, detectando que no había de verdad un interés legítimo para colaborar, no solo con el proyecto, sino con el movimiento.

Alfredo abre un punto interesante en la discusión de uno de los principales problemas del arte llamado “relacional”: el uso de las personas como si fueran objetos para elaborar una obra artística, la anulación del punto de vista de éstas y el aprovechamiento de la circunstancia para aparecer como el artista salvador de la comunidad ante los ojos del público. Esto se debe en gran medida a que la parte ética de relación con el otro se ha dejado del lado y el artista sigue perpetuando su papel de un genio, de un provocador, revolucionario y transgresor de la realidad que no es comprendido por la sociedad; sin embargo, bajo esta postura, el artista tampoco parece entender a la sociedad o quizás no le interese hacerlo.

El filósofo Stephen Wright lo calificaría directamente como:

“Una serie de prácticas 'intelectual y estéticamente improvisadas' en las que los artistas salen al mundo exterior, proponen actividades o servicios que los espectadores no les han solicitado o los involucran en una interacción frívola, para luego apropiarse, como su obra de arte, de la más mínima labor que éstos hayan realizado, a veces incluso de manera involuntaria.”¹⁰⁶

Ésta es una las críticas que se la ha hecho al llamado “arte relacional” -concebido por el crítico de arte Nicolas Borriaud a principios de los años 90s-, en este tipo de arte se da prioridad a los procesos que generan las obras de arte, más que a los

¹⁰⁶ Marcela Prado, “Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional,” 2011, Consultado el 10 de febrero de 2021, https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html

productos: se pone mayor énfasis en las relaciones con las personas en una colaboración que en la realización de las obras. Sin embargo, este proceso se ha romantizado tanto que las relaciones se han quedado sólo en la superficie. Teniendo como resultado la proliferación de este tipo piezas que anuncian la participación de las personas, pero sólo como un sello de *marketing* de un arte novedoso.

Éste es el tipo de arte al que se refiere López Casanova y con el cual también está en desacuerdo, al menos en las relaciones superficiales que se establecen con la gente. Las adecuaciones que se tendrían que hacer a este tipo de procesos tendrían que derivarse de un arte más comprometido con la sociedad, que buscara precisamente entender cómo funciona ésta. Aquí los objetivos tendrían que ser muy claros: ¿Cuál es el interés de trabajar con comunidades, coadyuvar en la solución de una problemática de ésta o hacer una reflexión sobre el comportamiento de ésta que derive en una obra artística individual?

En la medida en que este cuestionamiento pueda ser contestada, los resultados serán distintos. Buscando estas respuestas se podrían retomar los postulados de "arte útil" de Tania Bruguera: "tener resultados beneficiosos, prácticos, para sus usuarios".¹⁰⁷ Es decir que el arte deba ser parte de una solución práctica a la problemática que se busca solucionar y no solamente a los intereses del artista.

Quizás esta parte sea la que provoca molestia en Alfredo López Casanova y Manuel Amador respecto de los llamados "artistas": el que se siga buscando un marco institucional para legitimar una obra frívola en medio del gremio artístico. En ese sentido la obra realizada por estos dos artistas tiene un objetivo claro: el coadyuvar

¹⁰⁷ Ver página 32.

con sus piezas a un determinado contexto, en concreto la crisis de Derechos Humanos por la que atraviesa el país; no es presentarse en el museo el objetivo principal de su trabajo. De esta forma Alfredo sigue los lineamientos del “activismo artístico” planteado por Marcelo Expósito, quien propone que la figura de artista sea suplantada por una comunidad de saberes que se combinen para un mismo objetivo. Por medio de esta reflexión, Alfredo decide colaborar con los mismos integrantes del movimiento y, entre todos, aprender una forma de trabajar que les permita encontrar propuestas más novedosas para la visibilidad de sus demandas. Esto consiste en aprender ellos mismos a grabar las suelas de los zapatos de los desaparecidos; mismas que más tarde se les consideraría obras de arte y formarían parte de una instalación. Al colectivo le interesa que sean personas sensibles las que trabajen con estas piezas, que sepan el valor del objeto que tienen en sus manos, de esa manera el respeto que se pueda tener por el objeto sólo puede provenir de alguien que ha estado inmerso en esas circunstancias, da a entender Alfredo.

López Casanova menciona cómo concibe su participación en el colectivo: él se ve como un militante que usa destrezas artísticas para hacer más visible las demandas de los familiares de los desaparecidos, como un acompañante de la gente, en ese sentido se sigue acercando a lo propuesto por Marcelo Expósito, quien hace mención que el papel del artista se tiene que diluir en beneficio de un arte colectivo; no obstante, Alfredo también habla de una parte más sensible en la cuestión ética,

ya que lo relaciona como un acompañamiento a una familia que está pasando por un dolor profundo.¹⁰⁸

3.4.3 Huellas de la memoria

“Huellas de la memoria” es un proyecto que surge, según palabras de López Casanova, en una marcha del 10 de Mayo hacia el Ángel de la Independencia (en la que él calcula la participación de más de mil personas); cuando haciendo comentarios con las a Alfredo, caminando durante una marcha,. Mientras marchaba junto con madres de desaparecidos y hablaba con una de ellas, les surgió la idea de marcar las huellas de los participantes en la manifestación, en esos dos kilómetros; para él no solo estaba la presencia física de las personas de la marcha, sino también el dolor y todo el sufrimiento de las personas que buscan a sus familiares. La madre con quien comentaba esa idea -ella venía desde Monterrey-, le empezó a contar la historia de desaparición de su hijo: un joven que había sido sacado de su casa a las 3 de la mañana por unos policías o por hombres vestidos de policías, y que a partir de ese momento no había vuelto a saber de él.

Después de escuchar esta historia, a Alfredo se le ocurrió pedirle a la madre unos zapatos de su familiar para a grabarlos. Tiempo después, al oír los comentarios y ver los zapatos grabados, otra madre de Coahuila también quiso que grabaran los zapatos de su familiar desaparecido, “así surge el proyecto, en diálogo constante

¹⁰⁸ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos... 247.

con las madres, siempre pidiendo con mucho respeto información y siempre pidiendo permiso”.¹⁰⁹

Alfredo comenta que llegó a juntar hasta 82 pares de zapatos, pero siempre cumpliendo el proceso de acompañamiento por medio de reunirse con cada una de las personas para escuchar cada una de sus historias; en un proceso que va más allá del resultado final de los zapatos grabados, sino que le da prioridad a la escucha activa y al atender las historias de estas personas, esto como una forma de brindar cierto consuelo a estos familiares que han pasado por muchas penurias.

“Lo importante es estar con ellos y hablar, saber de dónde son y conocerlos”,¹¹⁰ comenta Alfredo. Hasta aquí, los procesos del artista podrían ubicarse dentro del arte relacional, pero éstos no se quedan en la superficie, sino que buscan ir más allá a través de la escucha activa y las relaciones dialógicas como propone el teórico Bill Kelley Jr.: “Si fuera suficiente erigir monumentos para las víctimas, hubiéramos resuelto estos problemas hace bastante tiempo. La relación dialógica inherente al escuchar y al hablar es, como diría Freire, una forma de reconocer la humanidad del otro.”¹¹¹ Estos procesos son sumamente necesarios y podrían ser incluso lentos, sin embargo, buscan dar como fruto una pieza más trascendental y comprometida con la causa con la que se está colaborando.

López Casanova piensa que este acercamiento es necesario para que la pieza se construya desde ambos lados, él ha elaborado un archivo documental de fotografías de los zapatos y grabaciones sobre las historias, el cual se ha estructurado a partir

¹⁰⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos... 247.

¹¹⁰ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos...248.

¹¹¹ Bill Kelley y Rebecca Zamora, *Talking to Action : Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* (Chicago: The School Of The Art Institute Of Chicago, 2017), 17.

de los testimonios de las personas y su autorización para realizarlo, para Alfredo el proceso es lo que vale más que los resultados.

“Soy un militante que hace uso de las herramientas y destrezas del terreno de las artes para seguir acompañando.”¹¹² El artista cree en un arte colectivo como norma dentro del movimiento, donde su presencia no cause mayor impacto, busca que las entrevistas que se conceden a medios sean colectivas y no sólo se centren en su figura como artista. Prefiere que el proyecto “Huellas de la memoria” se conozca como un proyecto colectivo. El uso del internet para divulgar el proyecto se consensuó en colectivo, se discutió la importancia que tiene a nivel internacional este tipo de difusión en la visibilización de la problemática de desapariciones en México.

Alfredo comenta que han estado trabajando con gente en Japón, Alemania, Italia e Inglaterra en grupos cerrados para difundir el proyecto en todos estos idiomas, lo que ha facilitado que cuando se buscan espacios para mostrarse en el extranjero, ya exista una red de apoyo. Las traducciones de las historias del proyecto están casi todas finalizadas o con un gran avance, informa el artista. Las redes que sostienen esta difusión, según palabras de Alfredo, son las que se crearon desde el Zapatismo, éstas operaron para que, durante la gira del proyecto por Europa, se obtuvieran recursos para la financiación. El artista ha narrado acerca de una acción de solidaridad con el movimiento por parte de los simpatizantes en Europa, la cual llevo por nombre “Taco solidario”. Esta acción consistió en la venta de comida para la obtención de recursos que solventará los gastos del proyecto.

¹¹² Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos...248.

Menciona que desde el mismo colectivo se acordó no recibir ningún tipo de ayuda gubernamental, por ética y principios.



Figura 17. Instalación de la obra en Alemania del Colectivo "Huellas de la memoria", Desinformemonos.org , febrero de 2017, consultado en marzo de 2021, <https://desinformemonos.org/huellas-la-memoria-conmueve-alemania/>

Esta postura tiene sentido si se piensa que el primer afectado de las acciones del colectivo es el mismo Estado, pues es éste el que mantiene en la impunidad los asesinatos y desapariciones cometidas. Aceptar su apoyo podría buscar silenciar las demandas o cooptar la forma de expresión. La postura de aprovechar el apoyo monetario para usarlo en contra del mismo Estado, como lo hicieron en otro momento los artistas de *Tucumán arde*, podría tener consecuencias negativas para la continuidad del proyecto a largo plazo.

El tomar esta decisión de forma consensuada, habla del interés general para tener como objetivo claro la aparición con vida de sus familiares, usando la creación artística como apoyo o para visibilizar en otros foros internacionales la problemática de las desapariciones.

Por otro lado, el colectivo estableció que las giras del proyecto se llevarían a cabo en espacios independientes como iglesias, ONGs o universidades alrededor de Europa. Esta gira fue realizada del 20 de marzo al 15 de julio de 2017. Se presentó en Londres y Gales, en Inglaterra; Paris y Niza, en Francia; Florencia, Roma, Verona y Turín, en Italia; y Berlín y Nuremberg, en Alemania.¹¹³ Hasta el momento de la entrevista, con el cambio de Gobierno Federal, no habían decidido qué actitud tomar hacia éste, aún no lo habían discutido, pero quizás pudieran animarse a exhibir en espacios oficiales.

Para Alfredo, el hecho de que los zapatos de los familiares tengan toda esta potencia expresiva, ayuda a que se entienda mejor el mensaje; el que ello sea considerado como una obra de arte, le tiene sin cuidado tanto a él como a las familias. El objetivo que buscan es que sus historias sean escuchadas y si se le presta mayor atención a su demanda de esta manera, pues es una ventaja, comenta el artista. Para Alfredo, el paradero final de la obra tendría que ser en un museo como el de La Memoria Indómita o en espacio construido por ellos mismos con el fin de conservar la memoria, algún centro de documentación. “La obra no se vende, la obra sirve para visibilizar y para denunciar”,¹¹⁴ comenta el autor.

¹¹³ “Huellas de La Memoria, Ruta Europa,” Desinformémonos, 10 de marzo de 2017, consultado el 10 de noviembre de 2019, <https://desinformemonos.org/huellas-la-memoria-ruta-europa/>

¹¹⁴ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos..259.

En “Huellas de la Memoria” se ve la clara influencia de los movimiento de Derechos Humanos ocurridos en países de Sudamérica, como es el caso de las “Madres de la Plaza de Mayo” en Argentina, de donde surgieron varias acciones como *el Siluetazo* o la “Agrupación de Familiares Detenidos y Desparecidos” (AFDD) en Chile, la cual fue acosada durante los años de la dictadura; esta agrupación creó el boletín “¿Dónde están?”,¹¹⁵ mismo que influyó la obra “No+” del colectivo chileno “C.A.D.A.”. Éstos pudieron ser los ejemplos a seguir por parte del movimiento de desaparecidos en México. Alfredo comenta que los grupos de familias de los desaparecidos piensan que las estrategias para protestar se gastan, las mantas, las pintas y algunas otras acciones se vuelven obsoletas, así que se buscan nuevas formas de visibilizar y de llamar la atención a la gente que es indiferente, de ahí la importancia del proyecto “Huellas de la Memoria” en visibilizar el tema de la desaparición en México.

Aproximadamente ocho personas se ocupan del proceso de creación y se dedican a grabar las suelas de los zapatos que les llevan los familiares de los desaparecidos. El proceso puede iniciar dentro del contexto de una marcha, en una acción de protesta como una huelga de hambre, ahí las personas llevan sus zapatos y platican con los grabadores, les entregan una carta para que sea plasmado un fragmento de ésta en las suelas; si no está hecha la carta, ahí mismo la hacen, casi todas las cartas están hechas a mano, menciona el autor. Las personas que graban los textos están en libertad de elegir el fragmento que ellos consideren para plasmar en la suela o al menos de esa manera se los expresan los familiares, a veces también

¹¹⁵ Patricio Orellana y Elizabeth Q. Hutchison, *El Movimiento de Derechos Humanos En Chile, 1973-1990* (Santiago De Chile: Centro De Estudios Políticos Latinoamericanos Simon Bolívar, Cepla, 1991), 26.

ellos miran el espacio de la suela y les dicen a los grabadores qué es lo que quieren que se plasme.

El proceso de grabado puede llevarse a cabo en un taller o los encargados pueden llevarse los zapatos a su casa o a su escuela para realizar el grabado. No todos los encargados del grabado son necesariamente grabadores de profesión, pues también hay un músico, un estudiante o una pintora dentro de los encargados de grabar las suelas de los zapatos, explica el autor. En la elaboración de estas cartas sólo se le propone al familiar escribir en un papel que significa para ellos **caminar y buscar**.¹¹⁶

El artista describe el simbolismo de los colores de las impresiones de las obras: de alguna manera el verde se instaló como discurso visual de estas estampas, ya que lo relacionan con la esperanza de encontrar con vida a los desaparecidos; el negro simboliza que algunos familiares han muerto en la búsqueda; el rojo representa a los familiares que fueron asesinados por hacer la búsqueda de sus hijos; el naranja es el de los sobrevivientes de desaparición forzada que hasta ahora son dos (según el autor, querían mostrar un poco de esperanza con este color frente al panorama tan desolador en el país.

Estos procesos de trabajo realizados en colectivo podrían entrar en lo que Marcelo Expósito define como “activismo artístico”, ya que ahí la suma de saberes de todos genera la obra en sí, ésta es realizada de forma más horizontal, trabajando a partir del conocimiento de cada uno de los participantes. También Alfredo se resiste a usar la palabra “artista”, ya que lo considera más cercano a la definición de las

¹¹⁶ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos... 253.

prácticas institucionales que se generan dentro de las ideologías dominantes de los museos. Su pensamiento estaría más cercano a lo que André Mesquita define como “prácticas dialógicas”, pues según esta definición “comprometerse en la lucha de una comunidad debe pasar por una práctica dialógica liberadora y de educación popular que incluya la alteridad, el respeto a las personas y a las voces de las comunidades.”¹¹⁷ Esta definición establece un intercambio igualitario entre ambas partes (artista y participantes) donde no hay la verticalidad que suele existir en varios proyectos de esta índole, pues el sistema artístico institucional pretende ser apolítico y mantener al artista como la figura del genio que transforma la realidad, lo lamentable puede ser que esta postura museística muchas veces se interconecta con el mercado del arte y se adecua para estos propósitos.

Siguiendo con los procesos del trabajo de colectivo, Alfredo menciona que algunos cambios del proyecto se fueron dando sobre la marcha, como por ejemplo, elegir el color de las impresiones de los grabados, las cuales al principio eran negras, pero pronto se dieron cuenta que ese color se podría relacionar con el luto y lo que ellos querían diferenciar es que aún podrían encontrarlos vivos y no muertos; de ahí la estrategia fue cambiando a partir de dotar de mayor simbolismo a los colores, como se explicó anteriormente. Poco a poco el proyecto ha ido recibiendo zapatos de varios lugares del mundo como de Centroamérica -de donde provienen migrantes que han desaparecido-, de Colombia e incluso unos de Argentina, que le pertenecen a una abuela de la Plaza de Mayo; también les han llegado de Túnez, de Argelia y del Sahara Occidental. De esta manera es como, poco a poco, el proyecto ha ido

¹¹⁷ Bill Kelley y Rebecca Zamora, *Talking to Action : Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, 78.

visibilizando la desaparición forzada alrededor del mundo. El establecimiento de redes a nivel internacional se ha desarrollado a partir del contacto y colaboración que Alfredo ha tenido con varios movimientos sociales entre ellos la organización “H.I.J.O.S México”, que le ha proporcionado sus contactos con organizaciones a nivel internacional.

3.4.4 Los obstáculos al proyecto

El objetivo del proyecto es visibilizar y hacer memoria, sobre todo en el momento en que la memoria estará en disputa, ya que algunas propuestas que está desarrollando el gobierno actual, estarán enfocadas en la búsqueda de la paz. Para Alfredo se debería seguir el ejemplo del caso de Argentina y la búsqueda de justicia enfocada en juzgar a los principales culpables de desaparición forzada durante la dictadura; que el Estado quiera enfocarse en búsqueda de la paz, no lo excusa de cumplir con las exigencias de justicia que hay en la sociedad. El artista comenta la incidencia del gobierno pasado en la obstaculización de la exhibición del proyecto “Huellas de la memoria” en la ruta por Europa. La reacción del gobierno de Enrique Peña Nieto fue tratar de evitar las muestras en estos países, presionando para que se cancelarán dos exposiciones, lo cual finalmente lograron, una en Francia y otra en Verona, Italia. La acción del Estado Mexicano fue enviar a su cuerpo diplomático a estos lugares con el fin de pedir a las instituciones que no acogerían dicha exhibición, con la excusa de no permitir hablar mal de México, pues para ellos eso era lo que se mostraba dentro de la exposición. Alfredo comentó que para aumentar la visibilidad de la problemática “Amnistía Internacional” les ayudó a gestionar

reuniones con los eurodiputados y personalidades políticas importantes como Jeremy Corbyn, el principal político opositor en Inglaterra. El contacto con estas personalidades fue aprovechado por el colectivo para solicitarles a cada una de ellas, el posar junto a ellos en una foto, ello con el fin de aprovechar su influencia y visibilizar de manera masiva el tema de desaparición en México a través de internet. El artista narró que al regresar de la gira por Europa, sufrió una intimidación por parte de personas desconocidas que dieron un *portazo* en su casa, mediante forzar la chapa de la entrada.

Hasta el momento el proyecto “Huellas de la memoria” cuenta con 230 pares de zapatos y para el artista es difícil documentar todo el material y subirlo a la red, por lo que necesita más manos que lo auxilien en esta actividad. También comentó otra problemática: a veces los grupos de familias sufren ciertas incisiones a partir de diferencias de opinión, lo que hace difícil la unión de todos para exigir justicia; sin embargo, él y sus compañeros tratan las más de las veces de ser conciliadores por el bien del movimiento, quizás a esto se refiera la crítica que se le hace al arte participativo enunciado por Claire Bishop, pues ella menciona que en todas las relaciones sociales puede existir el disenso y no sólo el mutuo acuerdo:

“El problema de fondo diagnosticado por Bishop es que todas las relaciones planteadas a partir de las obras de arte relacional son o deben ser fundamentalmente armoniosas y no hay espacio planteado para lo antagónico.”¹¹⁸

En este aspecto las incisiones de diferencia de opinión en los movimientos sociales son naturales, no obstante, al estar encauzados en un objetivo común se tendría

¹¹⁸ Marcela Prado, “Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional”.

que buscar el consenso para demostrar entendimiento; en este caso, como explica Alfredo, el objetivo primordial del proyecto es documentar la desaparición en todos los grupos de familias.

3.4.5 Consideraciones finales

Alfredo recomienda a cualquier artista que quiera trabajar con movimientos sociales que no se acerque como alguien que quiere hacer una obra, si no que se acerque y permanezca, que acompañe al movimiento, que su necesidad y su preocupación sean auténticas. Señala que se tienen que entender las necesidades de las personas y en el caso de los desaparecidos: respetar el dolor. Si esto se suma a un constante acompañamiento durante meses, las mismas necesidades de las personas le irán dictando la forma de darle vida a un proyecto que beneficie al movimiento.

El proyecto “Huellas de la memoria” en este momento es un dispositivo que busca la visibilidad del problema de desaparición en México y próximamente estará de gira por Centroamérica. Alfredo deja en claro que se trata de una obra que no se vende y que por el momento no se planea donarla a algún museo; asimismo establece una diferencia entre él y los llamados “artistas” la cual consiste en que la obra que realizan éstos, busca un fin comercial, en cambio en “Huellas de la memoria” no ven sus obras como mercancía, sino como dispositivos que auxilian a su activismo. Para el artista, el proyecto es el resultado de un trabajo hecho con la gente y lo que le

interesa es que esta obra logre que se hable del colectivo y no de su persona, piensa, en conclusión.¹¹⁹

Bajo esta reflexión, Alfredo va dictando lo que, de acuerdo con su perspectiva, se debería generar en un proceso dialógico entre artista y movimientos sociales, en la que la cuestión ética debe ser la primordial para generar una obra que satisfaga a todas las partes. Sus reflexiones convergen con los postulados del “arte útil” de Tania Bruguera en lo que se refiere a la parte ética¹²⁰, así como con las visiones del activismo artístico de Marcelo Expósito que de alguna manera se asimilan al observar que tanto Alfredo como él realizan su trabajo en el seno de los movimientos sociales.

La parte de la horizontalidad en el desarrollo de las ideas para las propuestas y la suma de saberes del conjunto de los participantes son las ideas convergentes con este autor. Por otro lado, la parte de escuchar atentamente a los familiares de los desaparecidos para así poder generar una obra más profunda que logre comunicar la situación, también se relaciona con el término *la pedagogía del escucha* a la que alude André Mesquita en sus reflexiones presentadas de su ensayo publicado dentro del libro hablar y actuar, Arte y pedagogía y activismo en las Américas.

En este ensayo André menciona: “Individualmente, estamos tan acostumbrados a privilegiar nuestras opiniones y a descargar nuestros discursos entre nuestros interlocutores que ignoramos el acto básico, lo que el otro nos tiene que decir. Sería indispensable una pedagogía de la escucha para romper esta tendencia.”¹²¹ Este factor que pareciera tan sencillo a veces se deja del lado sobre todo en estos

¹¹⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos...261.

¹²⁰ Ver página 33.

¹²¹ Bill Kelley y Rebecca Zamora, *Talking to Action : Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, 78.

procesos tan importantes para establecer sistemas colaborativos en el arte activista. El aprender a escuchar y sacrificar el ego individual del artista quien bajo los discursos del genio del siglo XX sigue operando como el creativo incomprendido por la sociedad parece que ha llegado a su fin. Si el objetivo del arte hoy está cambiando y cada vez más busca incidir en la transformación del mundo real, uno de los primeros pasos tendría que ser el aprender a escuchar.

3.5 Redretro, colectivo de intervención artística en el metro de la Ciudad de México

3.5.1 Origen del grupo

La Redretro es un proyecto que nace en Madrid en el año 2006, la idea surge a partir del hecho de transitar a diario en el Metro y percibir, lo que llama el Operador A, el “envinilar”, como referencia a la publicidad hecha con vinil presente en los pasillos del Metro de Madrid, a partir del año 2005. En medio del contexto del atentado a los trenes de Madrid, en el llamado “11 M”¹²², es ahí que el Operador A, iniciador del proyecto Redretro, se suma a las protestas en búsqueda de la verdad sobre la naturaleza de los atentados en ese momento. En estas protestas, según el artista, es donde se comienza a usar el estencil, método utilizado por los militares anteriormente, y que replican él y sus compañeros de marcha para plasmar imágenes y frases en las calles de Madrid en contra de la invasión de Irak, de la cual el ejército de España formó parte activa.

Poco a poco sus métodos de intervención en la calle se fueron modificando a partir de su experiencia como empleado de una empresa de viniles publicitarios, lo que lo llevarían posteriormente a intervenir las estaciones en el Metro de Madrid. El conocimiento del uso del material de vinyl fue la parte fundamental del proyecto, lo que le permitió convencer a sus amigos para que lo ayudaran a intervenir varias estaciones de subterráneo de Madrid, al principio solamente de manera lúdica.

¹²² Evento terrorista perpetrado por una célula Yihadista, según fuentes oficiales, donde fallecieron más de 193 personas y resultaron heridas alrededor de 2'000 el 11 de marzo de 2004, “Atentados Del 11 de Marzo de 2004”, Wikipedia, Consultado el 10 de octubre de 2019, https://es.wikipedia.org/wiki/Atentados_del_11_de_marzo_de_2004

Una de las primeras acciones del artista fue el cambio a la señalética de la estación “Plaza de Castilla” por “Playa de Pastilla”, causando con esta acción casi de inmediato la atención de los medios de comunicación que comenzaron a hablar sobre estas acciones.

“¿Gamberros o Artistas?”, el Operario A recuerda que ése fue el encabezado de un periódico como *20 minutos*, medio impreso gratuito distribuido en el Metro de Madrid. La difusión de sus intervenciones a través de los medios de comunicación sería fundamental para la realización de su trabajo, pues establecería en un futuro, diferentes formas de acercarse a la concepción de su obra.

A partir de sus primeras intervenciones, el Operario A decide invitar a varios participantes que, de manera efímera o permanente, irían aportando ideas para la construcción de un proyecto más cercano al rizoma que al colectivo, entendiendo esta analogía con el rizoma como una parte donde los participantes se organizan de manera horizontal y van llevando las raíces del proyecto hacia diversas direcciones.

La manera en que se organizan para trabajar se aleja de la concepción de colectivo, ya que no necesitan estar todos los miembros para decidir alguna acción, ni es necesaria siempre la presencia de todos para ejecutarla. En ese sentido Redretro alude al concepto de rizoma de Gilles Deleuze, quien ha influido en ellos para la concepción de su trabajo bajo una óptica horizontal e incluyente, así como Felix Guattari y Los situacionistas.

Siguiendo esta historia, el artista iniciador (Operador A), que en ese momento no se veía como tal, sino más bien, dado que atendía a sus estudios de Sociología, se concebía a sí mismo como un investigador; no obstante, decidió postular a una beca artística para poder internacionalizar el proyecto. Esta beca le es otorgada para proseguir con su trabajo y decide trasladarse a Berlín y a Ciudad de México, llamándole la atención esta última por contar con una señalética enfocada en iconos que aluden a imágenes populares de la historia de México y no utilizan únicamente texto, como sucede en otros metros del mundo.

3.5.2 Las intervenciones en el Metro de la Ciudad de México y su relación con los museos.

A partir del año 2009 es que se comienza el proyecto en México con el arribo del Operador A, quien de inmediato decide reunirse con varios contactos en la ciudad para enriquecer el proyecto. Redretro comienza cambiando toda la señalética de la línea 2 a partir de inventar una iconografía relacionada con los productos que ofrecen los vendedores ambulantes, el icono de un caramelo que sustituyó a San Antonio Abad llegó a permanecer hasta 4 años en las instalaciones comentan dos de los integrantes.¹²³ Su trabajo se fue enfocando más en cuestiones políticas a partir de la intervención al icono de Zapata, en la estación del metro del mismo nombre, donde colocaron la imagen de un sujeto con un pasamontañas aludiendo al subcomandante Marcos y a todo el movimiento zapatista, este movimiento es

¹²³ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos de la tesis. 267.

interpretado desde una visión muy romántica desde Europa, como menciona el operador A.¹²⁴

El rizoma de la Redretro ha funcionado tan bien debido a que las personas que lo han integrado en algún momento, suelen tener ideas convergentes con el proyecto y plantear estrategias de acción efectivas (desde el punto de vista de éste investigador), ya que además de lograr sustituir la iconografía del subterráneo mediante símbolos subversivos, se logra atribuirles a estos iconos una carga política: la acción mismo de invisibilizarse al disfrazarse como trabajadores del Metro mientras hacen su intervención, lo que conlleva un acto performático que se reproduce en la cara del vigilante del Metro. Esta acción pareciera no causar ningún tipo de rareza ni concebirse como una performance, incluso podría considerarse un acto “psicomágico” como lo llaman sus integrantes, en clara alusión a Jodorowsky¹²⁵, logrando cambiar el significado de un espacio público al menos por unos días, horas o minutos.

El Operador A cuenta que la permanencia del grupo ha sido unida y constante debido en parte a que la cuestión económica no es importante, ya que la naturaleza de las obras no es comercializable, de lo contrario perdería sentido. En este sentido Redretro explica que, en el terreno institucional de los museos, en algunas ocasiones se les ha solicitado la donación de objetos que hayan formado parte del proceso de intervención o la de algunos viniles para formar parte de un acervo. Citan

¹²⁴ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos...267.

¹²⁵ “Acto psicomágico. Realizamos muchas de estas acciones sin darnos cuenta de que su poder radica en traspasar las fronteras del imposible, dando algún paso que -aunque en apariencia es incoherente- resulta un atractor fuerte del cambio.”

Clara Gualano, “¿Qué Es La Psicomagia? El Arte de Jodorowsky Para Desbloquear Traumas”, Clarín, 16 de junio de 2017, Consultado el 10 de octubre de 2019, https://www.clarin.com/entremujeres/astrologia/psicomagia-arte-jodorowsky-desbloquear-traumas_0_SJ5lirveZ.html

el caso de una exposición en el MUAC donde expusieron junto con activistas, quienes habían mostrado una gran complacencia en donar parte de sus objetos que usan para protestar, porque de alguna forma el estar visibilizados en los museos, les proporcionaba a dichos activistas cierta protección ante represalias legales en su contra por gobiernos o empresas ante las cuales se habían movilizado. Sin embargo, en el caso específico de esa exposición, los integrantes de Redretro se mostraron renuentes a donar piezas, pues saben que de alguna manera estos objetos con el tiempo pueden convertirse en obras artísticas y sería posible comercializarlos en el mercado o que una vez donados estos objetos, el museo podría atribuirles un mayor valor económico como parte de su colección.

Esta situación parece importante abordarla ya que habla del impacto del museo en la forma de concebir los objetos que resguarda. Los activistas no conciben que sus pancartas u otros objetos de protesta deban tener algún valor más allá de canales de comunicación para sus consignas. Los artistas en cambio tienen muy claro que su obra es un producto comercializable y le atribuyen un valor monetario a partir del trabajo que les ha llevado realizarlo. El museo puede fetichizar estos objetos, ya sea como prueba documental de una época que probablemente nunca se repita o como objeto de un artista que provocó a la sociedad con sus obras. Sin embargo, en ambos casos se les atribuye un valor cultural incalculable, lo que deriva en un alto valor comercial por ser considerados como invaluable.

Quizás parte del origen del llamado “extractivismo artístico” tenga sus antecedentes en esta situación. Ya que el artista concibe su trabajo muchas veces desde un capital simbólico que por ende el mercado del arte convertirá en mercancía, a pesar de que el artista haya intentado evadirlo a lo largo de la historia.

Cuando un pensamiento artístico ha sido aceptado por la Institución o la Academia de arte, se puede convertir en una tendencia o en una fórmula para estar dentro de la vanguardia. Así fue el caso del arte relacional durante los años noventa, período en que las relaciones con las personas se volvieron más importantes que los objetos o los resultados. Sin embargo, todo aquello que pudiera hacer referencias a estas relaciones se convertirían en los objetos de exposición o de valor artístico: fotos, videos, archivos en general que fueran prueba de estas relaciones. La prueba de la existencia de la obra se volvió más importante que los procesos, y como resultado las relaciones fueron cada vez más superficiales, puesto que lo importante era demostrar que se había colaborado con alguien para realizar una obra de arte sin importar si esa colaboración fue útil para los colaboradores.

Al respecto, Redretro comenta: "Nuestro discurso es para la calle, para el transeúnte del momento o para las redes, porque consideramos mucho el mundo virtual". En ese sentido, este grupo considera al museo como la institución que resguarda la historia y a ellos les interesa participar como parte de esa historia del arte, pero desde otra perspectiva, precisamente como lo opuesto al mundo del *mainstream* (corriente artística dominante) y a los discursos oficiales, ellos buscan estar presentes como parte de una memoria que, en la era digital, es difícil que permanezca. El grupo habla del caso de haber usado a Facebook como archivo de sus actividades durante un tiempo y del problema que tuvieron cuando les retiraron la página, pues perdieron gran parte de la memoria de sus actividades que ahí concentraban y de la cual no tenían respaldo.¹²⁶

¹²⁶ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos...270.

Por otro lado, hablan de un engaño que les hizo la curadora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en lo que respecta a la donación de obra; explican que al no querer donar obra física decidieron donar un archivo digital, esto con el interés de que este se utilizará para el archivo de “Arkheia”¹²⁷. Sin embargo, al no haber un documento firmado, su decisión no fue respetada y la curadora se quedó con las fotografías físicas de la acción argumentando que el museo no tenía discos duros que preservarían los archivos digitales de una manera adecuada.

3.5.3 El arte amable

La Redretro suele llamar a su trabajo con el término “arte amable”, en el sentido de que el empleo de sus herramientas no es agresivo con el espacio público y tampoco con la propuesta estética. Los integrantes mencionan que el vinyl es un material muy amable con las paredes del subterráneo y les permite desprenderlo si llega a darse un conflicto con la autoridad.

Por otra parte, ellos indican que la parte amable esta implícita cuando, en el caso de ser descubiertos en flagrancia por los guardias de la estación, pueda existir un diálogo en caso de que se les pida retirar la intervención. Al no existir tipificación del delito en ninguna parte del reglamento interno del Metro, la acción toma un carácter alegal,¹²⁸ es así como aprovecha un vacío en la ley y la autoridad no tiene

¹²⁷ *Arkheia* es un centro de documentación bibliográfica que reúne alrededor de 4000 documentos sobre arte moderno y contemporáneo, acerca de las exposiciones realizadas a partir de 1960, primero en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) y luego en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la misma institución.

¹²⁸ Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) el término “Alegal” define aquello que carece de reglamentación o prohibición. Término utilizado también por la artista cubana Tania Bruguera sobre las características que engloban su manera de realizar *Arte útil*.

Real Academia Española, “Definición de Alegal,” en *Diccionario de La Real Academia Española*, consultado el 15 de noviembre de 2019, <https://dej.rae.es/lema/alegal>

fundamentos para actuar en su contra.¹²⁹ Los integrantes mencionan ser apartidistas, pues ha habido ocasiones en que los policías los han descubierto y les preguntan a qué partido político pertenecen y, aunque las intervenciones tienen un carácter político bastante evidente, ellos buscan no ser encasillados o relacionados con algún partido.

Redretro ha empleado de cierta forma un camuflaje al vestirse como trabajadores del Metro al momento de realizar la acción justo frente a los ojos de la autoridad; en caso distinto, como el usar vestimenta de tipo grafitero, los vigilantes los podrían considerar como personas de peligro: “El traje de trabajador te convierte en invisible, porque eres un *worker*, un nadie, los policías dicen: no te voy a hacer caso porque eres un trabajador”,¹³⁰ es la opinión del Operador A.

Explican que ellos no se burlan de los guardias del Metro, sino que los hacen pensar; ha pasado que algunas veces tienen que llamar a sus superiores porque ellos no saben cómo actuar ante esta acción artística. La idea de caracterizarse como trabajadores proviene de la Resistencia Francesa ante los Nazis, quienes se caracterizaban como trabajadores electricistas y lograban de esta manera camuflajearse para no ser descubiertos ante posibles pequeños actos de resistencia en contra del ejército alemán.

¹²⁹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos... 273.

¹³⁰ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos...274.

3.5.4 El papel de las redes sociales

Con el paso de los años, Redretro ha visto cómo sus acciones han tenido gran impacto en las redes sociales; no obstante, ellos sólo han hecho la labor de subirlas a la red y ver de alguna manera qué pasa. Sus acciones han sido viralizadas por otros, como fue el caso del portal *Street Art Chilango*, el cual publicó una de sus intervenciones realizadas en el mes de noviembre de 2016, pero presentándola como si se hubiera llevado a cabo un primero de enero. La intervención consistía en colocar un icono de la silueta del presidente Enrique Peña Nieto, sobre el icono de la estación “Constitución de 1917”, a la cual se le modificó el texto por el de “Destitución”, lo cual hacía alarde a la solicitud de renuncia del presidente. En ocasiones el hecho de que sus intervenciones se manejen en un canal de comunicación como las redes sociales, hace que se confunda la realidad. Mencionan que muchas personas les han comentado el hecho de haber contemplado sus intervenciones en las estaciones del Metro, cuando éstas solo han durado muy poco tiempo y no podrían haber sido presenciadas en vivo por una gran cantidad de usuarios.¹³¹

Redretro narra la vez que en España, unos marineros les solicitaron cambiar el nombre de la entrada de la estación “Puente de Vallecas” por “Puerto de Vallecas” pensando que a esta comunidad le parecería un gesto muy agradable, ya que cotidianamente se le solía llamar así al barrio. Alguna vez el Operario A consideró realizar dicha acción a partir de la solicitud de la gente, esto como una apropiación

¹³¹ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos... 276.

del pensamiento colectivo. De haberse realizado dicha acción, el proyecto de Redretro se podría vincular más con el pensamiento de Tania Bruguera sobre el “arte útil”: detectar una necesidad y hacer un cambio transformador, haciendo participe a mayor población, lo cual hubiera ido en contra de las decisiones que impone el Estado sobre el nombre de las estaciones.

Dentro de su proceso suelen mencionar que su obra trabaja con la información presente en el entorno y tiene como misión traer las problemáticas presentes en el contexto del momento, a la vista del espectador, ya sea en el Metro o en las redes sociales. En ese momento quizás el espectador no tenga presente esta problemática, pero ellos con su intervención activan una posible demanda, explican.¹³²

Éste es un elemento importante de la relación arte y activismo, ya que se vinculan con la agenda actual de discusión de las problemáticas políticas, sociales o ambientales del momento. Las obras suelen realizarse para inclinar o incidir en la balanza de la discusión política pública de algún evento importante.

El “artivismo” busca colocar otra versión de las cosas, oponiéndose la mayoría de las veces al relato del Estado, contribuyendo con sus estrategias a construir contrarrelatos e influir en el pensamiento de la sociedad en determinada discusión. De ahí que el accionar de Redretro no sólo se sume a las guerras informativas que se llevan a cabo en los medios de comunicación, haciendo que la contrainformación apoye a determinada causa política o activista presente en el contexto; sino que además pueda participar para contrarrestar la información oficial, sobre todo por el

¹³² Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Redretro, Anexos...278.

impacto que puede tener en redes sociales. Esta característica los relaciona con las estrategias de guerrilla comunicacional, la cual comparte objetivos similares: como el intervenir en los procesos convencionales de comunicación. En el caso de la señalética del Metro, estarían utilizando la técnica del “distanciamiento”, la cual consiste en realizar pequeños cambios sutiles en la representación de las cosas.¹³³

La lucha de Redretro se suma a la disputa por el espacio público y a la competencia por acaparar la atención del transeúnte; no obstante, ellos lo hacen desde una perspectiva crítica y siempre cuestionando los mensajes mercantiles de la publicidad u otros medios. El Operador LL opina que para ganar esta lucha no se debe de hacer ninguna concesión a la Institución o al Mercado, sino que se debe ser radical, extremo, para llegar a desafiar el orden y en verdad ser un completo activista; en su consideración, las ONG’S no son congruentes al cobrar por hacer activismo, ni tampoco los artistas que comercializan su propuesta, aunque con ello se sufra todo tipo de carencias.

Esta opinión puede llegar a romantizar el papel del artista-activista, sobre todo en un sistema que impone la comercialización de cualquier saber, la precarización del trabajo del artista se seguirá normalizando y el efecto de quien es más ético¹³⁴ seguirá imponiéndose en la categorización de este tipo de arte. Habría que buscar un equilibrio entre el hacer, colaborar y subsistir de manera digna como trabajador de la cultura.

¹³³ Grupo Autónomo A.F.R.I.K.A, Luther Blisset, y Sonja Brünzels, *Manual de Guerrilla de La Comunicación* (Madrid: Virus, 2006), 46.

¹³⁴ Dicho efecto se refiere al hecho de medir erróneamente la obra en función del número de “elementos éticos”, como el “no abusar de la gente” o “no generar extractivismo artístico”, dejando de lado los elementos artísticos.

Capítulo 4

Guía práctica de Inter-acción participativa en la resistencia creativa

4.1 La resistencia creativa

Con base en los últimos cursos impartidos y a la información obtenida en los estudios de caso, se ha decidido crear como propuesta artística una guía práctica de Inter-acción participativa en la **resistencia creativa**. Esta propuesta es una reflexión propia que abarca cada uno de los elementos tratados en esta investigación, se parte de la influencia de postulados como el de la Metodología Participativa, las Prácticas Dialógicas y las Pedagogías de la Educación de Freire, en las que se propone una horizontalidad del conocimiento.

La creación de esta guía toma en cuenta que no solamente son artistas los que buscan adquirir este conocimiento, sino que hay también activistas que provienen de diversas profesiones. De ahí la caracterización del postulado “**resistencia creativa**”, ya que el término “activismo” trata sobre la concepción de arte. Retomando a Marcelo Expósito, el concepto de “resistencia” tendría que colocarse sobre el de “activismo” para ampliar todas las formas de luchas, ya sea de militantes, artistas, activistas, etc., y tener una concepción clara de oposición ante el Poder y su respectiva ideología política u económica. Asimismo, se propone ampliar la idea de creatividad bajo la concepción de que las herramientas que se utilizan para generar prácticas de resistencia, no sólo provienen de las artes, sino de la propia creatividad del ser humano.

Con **resistencia creativa** también se busca tomar en cuenta el rechazo que se tiene al “artivismo” más relacionado con la institución artística y las prácticas artísticas oficialistas; en cambio, se busca generar un concepto propio que se pueda ampliar a nuevas prácticas ampliadas relacionadas con el arte y adaptarse a prácticas no únicamente de artistas, sino de mentes creativas. En este caso, el documento parte de una introducción al “arte acción” y a ciertos postulados del “arte público” que pudiera ofrecer un breve panorama a los lectores. La propuesta nace como apoyo a la enseñanza artística, en la que actualmente pareciera haber un vacío sobre este tipo de manifestaciones que están actuando desde o en apoyo a los movimientos sociales.

Por otro lado, es importante asumir una actitud abierta al conocimiento construido desde la colectividad, ya que la suma de saberes establece la mejora en el tipo de propuestas que se puedan desarrollar. En los cursos que este investigador ha impartido hasta la fecha, ha sido necesario profundizar en el concepto “activismo” y en todas aquellas definiciones de arte que se relacionan con él, ello con el fin de que los participantes entablen un acercamiento y reflexión de las ideas que existen sobre el considerado “artivismo”, desde los mismos artistas. Sobre este punto, ha sido interesante explorar, dentro de los casos de estudio de esta investigación, la percepción que tienen artistas y no artistas acerca de ellos mismos y el rechazo que tienen algunos de ellos a este concepto usado desde la institución artística.

Ha sido necesario revisar variadas posturas para que sea el propio lector quien decida que opción le es más cercana dentro de sus propios intereses. Como consiguiente paso, ha sido vital conocer algunos métodos para aprender a escuchar y dialogar con una comunidad, ya que como se ha visto a lo largo de esta

investigación, puede existir la voluntad del artista o el activista de ayudar en ciertas problemáticas, pero esta percepción le viene de su propia concepción y no desde el enfoque de las personas que las padecen directamente de las problemáticas; por lo cual resulta necesario aprender a escuchar de manera correcta a nuestros interlocutores, esto con el fin de poder iniciar un diálogo y poder profundizar en las necesidades de los grupos con los que se pretende a trabajar. Para realizar esta escucha existen varias herramientas derivadas de las metodologías participativas, conocerlas y aplicarlas serán de mucha utilidad para generar diagnósticos participativos. Con el apoyo de estas metodologías se podría evitar caer en el “extractivismo artístico” que, como se vio anteriormente, puede ser una problemática que afectaría la participación colectiva. Esto no sería más que el reflejo de la ausencia de los procesos dialógicos entre los artistas y los afectados por ciertas problemáticas sociales, es decir personas a quienes los artistas pretenden ayudar y que en ocasiones terminan por utilizarlas para su propio interés de destacar dentro de la escena del arte institucional.

Sin afán de darle prioridad a la ética por encima de lo artístico, como lo menciona Claire Bishop: “Todo esto no es para denigrar al arte participativo y a sus partidarios, sino para llamar la atención hacia una serie de operaciones críticas en las cuales la dificultad de describir el valor artístico de los proyectos participativos se resuelve al recurrir a criterios éticos.”¹³⁵

¹³⁵ Claire Bishop, *El Giro Social: La Colaboración Y Sus Insatisfacciones* (Ciudad De México: Taller De Ediciones Económicas, 2016).

En otras palabras, en lugar de voltear hacia prácticas sociales apropiadas como puntos de comparación, la tendencia siempre es comparar proyectos de artistas con otros artistas con base en la superioridad ética.¹³⁶ Aquí Bishop hace referencia sobre todo a la institución artística y aunque su crítica produce reflexiones inmediatas sobre el “arte participativo”, cabe recordar que la crisis de Derechos Humanos por la que atraviesa México, hace necesario que la parte ética se haga más presente en los proyectos artísticos que buscan aludir a la crisis de asesinatos y desapariciones desde una óptica participativa, pues los familiares y víctimas de estos acontecimientos ya tienen grandes dificultades en la búsqueda de justicia por parte del aparato estatal, como para además lidiar con proyectos artísticos que no contribuyan a resolver su situación. De ahí que la presente guía se enfoque en el punto de vista de las personas que participan dentro de los movimientos sociales y en sus propias necesidades expresivas dentro de su búsqueda de justicia.

Otro aspecto dentro de la propuesta se enfoca tanto en procurar conocer el espacio donde se va a interactuar y la forma en que las personas se relacionan con él; como en seguir algunas de las formas de trabajo creativo que se usan en el sitio específico, esto con el fin de detectar las relaciones que se pueden generar en el espacio público. Para ello es necesario conocer cómo funcionan los elementos presentes en el espacio público, éstos pueden ser la arquitectura, la publicidad, el arte urbano, el ambulante y, más recientemente, las redes sociales, espacio en el que se dan muchas de las discusiones públicas sobre diversos asuntos de orden político.

¹³⁶ Claire Bishop, *El Giro Social: La Colaboración Y Sus Insatisfacciones*, 39.

Por otro lado, también es necesario conocer cómo se establecen las identidades urbanas dentro de estos espacios, ya que eso puede dar más información sobre grupos aliados a la causa o por el contrario posibles obstáculos que pueda enfrentar la obra si el enfoque participativo no es el adecuado.

Finalmente, esta guía hace una revisión de obras que se han realizado desde diversos dispositivos de creación-acción para poder hacer uso de varias estrategias y tácticas, ya sea que se hayan usado con anterioridad por otros artistas y que puedan ser de utilidad en alguna problemática presente dentro del entorno del participante. Dentro de estos dispositivos existen disciplinas como la gráfica expandida, muy necesaria en los contextos de movilización social presencial y virtual, ésta contribuye a ampliar el mensaje haciendo uso desde el clásico cartel colocado en la calle, el estencil a muro, la proyección monumental en edificios simbólicos, hasta la viralización de una imagen en internet como un cartel, caricatura o, más recientemente, un “meme”.

El “performance colectivo” es otro elemento muy socorrido en las circunstancias actuales, colectivas como la “Red de Denuncias de Femicidios en Ecatepec” o la colectiva chilena “Las tesis”, utilizan esta disciplina para lograr llamar la atención de los medios de comunicación y llevar su mensaje a más receptores que a los podrían alcanzar si no la usaran. Dentro de varios dispositivos de creación-acción relacionados con el activismo se encuentran diversas estrategias de la guerrilla de la comunicación, conocer el funcionamiento de algunas de ellas puede ser de gran importancia en el momento de desarrollar la obra.

Por otro lado, la organización y división del trabajo colectivo en el momento de emplazar una obra es de suma utilidad para el grupo, ya que permite generar mayor impacto en la estrategia de difusión. Generar buenos registros fotográficos o videos será de gran importancia para la difusión de la obra a través de los medios de comunicación disponibles, ya que es aquí donde muchas veces se obtiene mayor alcance en la discusión pública. En este último capítulo se propone establecer un acercamiento a lo que podría ser una guía de la resistencia creativa que se aleje del llamado “extractivismo artístico”, tomando en cuenta las experiencias de los entrevistados, la teoría y reflexiones de los autores investigados, así como las circunstancias del entorno de las propuestas de arte activista desarrolladas en el Valle de México durante los últimos años.

4.2 Análisis del contexto de la producción artística.

Como en cualquier proceso artístico, el contexto influye en el tipo de arte que se desarrollará en determinado lugar y tiempo, es así que los fenómenos sociales, tecnológicos y físicos determinan la mayoría de las veces el tipo de arte que responderá a las circunstancias vividas. Como ya se mencionó anteriormente, en México el incremento de la violencia ha marcado los últimos 15 años el panorama social del país. Diferentes movilizaciones sociales en el espacio público, respaldadas también por estas redes sociales que cada día incrementan más su influencia dentro de la discusión pública, han determinado la respuesta de la sociedad ante estos eventos desafortunados.

El fenómeno de la desaparición -a todas las escalas sociales-, los feminicidios, los asesinatos de periodistas y defensores del medio ambiente, responden a una lógica donde el crimen organizado ha diversificado sus actividades, que en un principio estaban dirigidas única y exclusivamente en el narcotráfico. Actualmente estas organizaciones criminales también se dedican a la trata de personas, cometen secuestros, agresiones y asesinatos de periodistas como represalia a la difusión de sus actividades delictivas o sus vínculos con el Estado.

La desaparición de personas también está enfocada en cooperar con intereses empresariales o estatales en la eliminación de los defensores del medio ambiente que obstaculicen sus ganancias económicas. Todo ello en medio de una crispación política que llevó por primera vez a la presidencia de México a una persona que proviene de movimientos sociales de izquierda y que, a cuatro años de tomar el poder, aún no se ve reflejada una disminución en las problemáticas sociales antes mencionadas.

Los dos gobiernos presidenciales anteriores vieron crecer la cantidad de movimientos sociales en contra de sus políticas de Estado, las cuales incrementaron los niveles de violencia dentro de sus mandatos. Esto creó un ambiente propicio para que la gente se movilizará y tratara de resolver por propia mano las problemáticas que les afectaban, casos como las autodefensas en Michoacán, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, el Movimiento YoSoy132 o las diversas caravanas de búsqueda de familiares de desaparecidos, generaron diferentes formas de protesta o de acción directa que inevitablemente permearon en la conciencia de los creadores de arte.

A partir de las experiencias de artistas y activistas, que se vieron inmersos en estos movimientos, surgieron diferentes tipos de experiencia donde el arte y el activismo estuvieron ligados cada vez más fuerte.

Por ello es tan importante que los creadores que tienen la inquietud de abordar este tipo de problemáticas y con ello ayudar a las víctimas deban verlo desde la percepción ética y de empatía, ya que de eso depende que su propuesta pueda tener un impacto exitoso; sin embargo, si su interés es destacar dentro de la escena del arte institucional, lo mejor es que no lo hagan involucrando a estas personas en su propuesta artística, porque en nada contribuyen a la solución de sus problemáticas y quizás hagan más daño que un beneficio. De ahí la importancia del análisis del contexto en el que se pretende incidir.

Retomemos la clasificación de artivismo que realiza J.M. Esquirol quien establece dos categorías, a una de ellas lo llama **artivismo estructural**, aquí es el artista el que provee las herramientas para que sea el mismo público el que lleve a cabo una propuesta de activismo artístico siguiendo sus propios intereses, ése puede ser el caso del profesor Manuel Amador o del artista Alfredo López Casanova en su relación con los alumnos y los familiares de desaparecidos respectivamente. Otra categoría corresponde al llamado **artivismo clásico**, en el cual el artista provee un mensaje desde su propia postura sobre un hecho político, sin involucrar más que a su propia persona y es a donde se dirigen la mayoría de las propuestas actuales. Estas clasificaciones pudieran servirnos para pensar de qué manera el artista quiere incidir en la sociedad y la manera en que la institución artística recibirá cualquiera de estas posturas. Si se es un artista de un corte más clásico, con una clara división entre el público y el autor, y donde éste es el que enuncia su postura tratando de

transgredir cualquier tipo de orden, entonces debiera cuidar la parte ética de sus pronunciamientos ya que dentro de su crítica, o provocación pudiera estar utilizando a personas que no necesariamente estarían o entenderían su accionar, ese podría ser el caso de la toma del “Museo Experimental del Eco” por parte del colectivo de artistas llamado “Los hemocionales” llevada a cabo en enero de 2018.

Dichos artistas, con el pretexto de su discurso de búsqueda de apertura del Museo del Eco a verdaderas propuestas experimentales, utilizaron a personas en situación de calle para invadir este Museo por una hora y con ello dar de qué hablar en el medio artístico,¹³⁷ pero las personas en situación de calle no tuvieron ningún beneficio con esta acción, en cambio el colectivo logró proyectarse mediáticamente a través del escándalo.

Este tipo de acciones sólo buscan tener un impacto mediático y entre más polémico suene el asunto mejor para estos artistas, como se dice en el marketing: “no hay publicidad mala”; hay que remarcar que la relación de las personas en situación de calle con la pretendida postura de los artistas de “mayor apertura del Museo”, no tomó en cuenta los intereses o necesidades de los indigentes, es decir únicamente los utilizaron para después desecharlos. Para que no se corra el riesgo de caer en este tipo de situaciones, sería necesario tener una escucha activa y empática con las personas que se pretende colaborar.

¹³⁷ Sonia Ávila, “Artistas Tomaron Una Hora El Museo Experimental El Eco Durante Una Hora,” Excélsior, 8 de enero de 2018, consultado 10 de enero de 2020, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2018/01/08/1212236>

4.2.1 Aplicación de las pedagogías de la escucha y las relaciones dialógicas para un diagnóstico participativo

Para generar una escucha activa, el teórico brasileño, Andre Mesquita señala que primero se tiene que detectar la forma errónea en que las personas suelen establecer diálogos, explica que la mayoría de las veces se está acostumbrado a imponer la opinión propia sobre la de los interlocutores.

Aprender a escuchar debe ser uno de los primeros pasos que se debe llevar a cabo para formular una idea más profunda acerca de un proyecto colaborativo, así lo subraya también el artista Alfredo López Casanova al comentar que para crear las historias que van a ser grabadas en las suelas de los zapatos, en el proyecto “Huellas de la Memoria”, debió acompañar a los familiares y aprender a escuchar sus historias, de esta escucha surge ese sentimiento de empatía que permite que la obra se potencie a partir de procesos dialógicos. El artista mencionó en la entrevista:

“Primero hay que entender lo que sucede, por ejemplo: el caso de los familiares de los desaparecidos. Los familiares andan buscando a sus seres queridos y a sus familias y están en eso, entonces llegas con algo, hay que buscar el tiempo adecuado para acompañar y después de estar ahí cierto tiempo y hay condiciones para plantear un proyecto, van a hacer más legítimamente aceptados. Hay que ganarse esa legitimidad, tanto a las personas como a las organizaciones, que es un poco lo que paso con el proyecto 'Huellas de la memoria'.”¹³⁸

Sumando esta reflexión de Alfredo al planteamiento de André Mesquita, se puede proponer la forma en que se debería plantear un análisis del contexto de producción, esto es a partir de una escucha activa, siempre pensando en la manera en que un

¹³⁸ Hugo Armando Pérez Gallegos, Entrevista a Alfredo López Casanova, Anexos de la tesis. 258.

artista debe construir una relación dialógica. Paulo Freire, dentro de su *Pedagogía del Oprimido*, también plantea una forma para construir dicha relación: “Simplemente no puedo pensar por los otros ni para los otros, ni sin los otros. La investigación del pensar del pueblo, no puede ser hecha sin el pueblo, sino con él, como sujeto de su pensamiento.”¹³⁹ En otras palabras, aprender a plantear un proyecto en conjunto, en colaboración con las personas afectadas.

La preocupación legítima de muchos artistas o activistas en su interés de colaboración, tiene que pasar primero por saber escuchar al afectado, entenderlo y pensar en sus necesidades, preguntarse si en verdad su presencia ayudará a mejorar la situación por la que atraviesa. Establecer estas relaciones dialógicas plantea escuchar y ser escuchado, reconocer la importancia del otro en la construcción del conocimiento. Si el Estado supiera escuchar, sabría que no es suficiente con tan sólo construir memoriales en honor a las víctimas de la violencia en México.

4.2.3 Metodologías participativas

Plantear las preguntas esenciales del fundamento ético-político de las metodologías participativas, podría aclarar los objetivos de la propuesta artística desde una perspectiva participativa. El poder responder *para qué y para quién*¹⁴⁰ implica ubicarse en una estructura de pensamiento que involucra a los otros. Estas preguntas pueden plasmarse al redactar -de forma breve- la propuesta que se

¹³⁹ Paulo Freire, *Pedagogía Del Oprimido* (México: Siglo XXI, 1996), 130.

¹⁴⁰ María Constanza, Christian Rojas, “Metodologías Participativas,” Consultado el 10 de enero de 2020, <https://www.indap.gob.cl/docs/default-source/default-document-library/metodolog%C3%ADas-participativas.pdf?sfvrsn=0>

pretende llevar a cabo, lo cual implica dar más claridad y profundidad a los objetivos de la acción. Algunos diagnósticos participativos son de gran importancia para generar objetivos junto con los grupos que se trabaja, uno de los más eficaces es el mapeo colectivo.

4.2.4 Mapeo colectivo

Las cartografías críticas pueden ser de las herramientas más útiles para lograr un acercamiento a la comunidad donde se pretende interactuar. Y pareciera ser más útil hablar del concepto “interactuar”, en vez de “intervenir”, ya que cada una de estos términos implica enfoques distintos. El “interactuar” busca plantear relaciones dialógicas en las que exista un intercambio de información entre los interlocutores e incluso, una labor conjunta de ambos lados. El diccionario de la RAE define “interacción” como el hecho de actuar recíprocamente,¹⁴¹ por el contrario, en el concepto “intervenir” varias de sus definiciones tienen cierta carga negativa, la misma RAE lo define de diversas maneras, se han elegido algunas de ellas para poner en contexto al lector:

“Intervenir:

Espiar, por mandato o autorización legal, una comunicación privada.

La policía intervino los teléfonos. La correspondencia está intervenida.

Dicho de una persona: Interponer su autoridad.

Tomar parte en un asunto.”¹⁴²

¹⁴¹ Real Academia Española, “Definición de Interactuar”, en *Diccionario de La Real Academia Española*, Consultado el 19 de febrero de 2020, <https://dle.rae.es/interactuar>

¹⁴² ¹⁴² Real Academia Española, “Definición de Interactuar”.

Desde el ámbito artístico, “intervención” se relaciona con incidir en algún espacio público, circunstancia u objeto con el objetivo de cambiar la manera en que se percibe; en general, se refiere al hecho de imponer un mensaje, y si éste se da desde una postura crítica, puede ser de gran impacto; por ejemplo, pintar de color rojo las aguas de las fuentes públicas de la Ciudad con el fin de protestar por la violencia en México.

Por otro lado, el “intervenir” puede estar presente en la creación de un mural en un barrio marginal con el fin de embellecerlo, pero aquí habría que tener mucho cuidado, puesto que, aunque el objetivo pueda ser una buena idea, si no se toma en cuenta la opinión de los vecinos del barrio (en cuanto a la temática de este mural) puede suceder que, con el paso del tiempo, éste se vea como una imposición. Debido a esto, lo mejor sería primero interactuar, en especial cuando se pretende llevar a cabo una acción en los espacios de una comunidad y utilizar los diagnósticos participativos, como el mapeo colectivo, para detectar las necesidades de la población. El mapeo colectivo es uno de estos procesos que, al plantearse como una forma lúdica, logra que la participación colectiva sea más fluida y puede auxiliar en la identificación de las problemáticas y necesidades que tiene el grupo con el que se desea colaborar.

Dentro de la experiencia adquirida por este investigador en la “Red de Faros”¹⁴³, tuve oportunidad de hacer uso del mapeo crítico; dicho trabajo consistió en identificar posibles espacios de recuperación para la realización de talleres en la vía pública. Utilizando un mapa de la colonia a incidir, se invitaba al público que acudía

¹⁴³ Programa de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México en el que participé como *Colaborador de Incidencia*.

a las "Jornadas de Salud" o de "Talleres Libres" a participar en el mapeo colectivo. Mediante preguntas derivadas del eje ético-político de las metodologías participativas, tales como: "¿Qué lugares te gustan?, ¿qué lugares rescatarías?, ¿en qué lugares no te sientes seguro? y ¿qué lugares no te gustan?", se iniciaba la elaboración de la cartografía crítica. Aquí los participantes iban señalando cada una de sus respuestas marcándolas dentro del mapa con *Post-it* de colores. De esta manera se podían ir detectando las necesidades y características de los colonos a partir de las tendencias que se marcaban durante la participación; por ejemplo, los lugares que se deseaban rescatar, el perfil de actividades de la población, los lugares inseguros y de incidencia delictiva, así como otros datos importantes sobre las posibles necesidades de la ciudadanía.

Con base en esta información, se podían establecer los tipos de talleres que se podrían ofrecer, así como localización de lugares a reactivar culturalmente y la detección de espacios para establecer los llamados "Senderos Seguros" propuestos por el Gobierno de la Ciudad de México, los cuales serían rutas a las que se buscaba dotar de iluminación y mayor vigilancia.



Figura 18. Hugo Gallegos, Cartografía crítica en Iztapalapa, agosto de 2018.

Al establecer el diálogo con los pobladores -a través de esta herramienta lúdica- se podían escuchar las necesidades de manera directa y diseñar posibles soluciones a las problemáticas existentes dentro del entorno. El dúo de artistas argentinos “Iconoclasistas” son los creadores del llamado Mapeo Colectivo¹⁴⁴ y quienes popularizaron su uso dentro del arte contemporáneo en Latinoamérica. Sus cartografías críticas han resultado en una serie de infografías que evidencian las problemáticas del territorio de cada región en la que imparten sus talleres de mapeo colectivo; ellos han convertido la utilización del mapa -construido desde la colectividad- en dispositivos que visibilizan las problemáticas de los entornos donde se trabaja. De esta manera han concientizado a la población con el fin de generar

¹⁴⁴ Iconoclasistas, “Manual de Mapeo Colectivo”, 2015, Consultado en noviembre de 2020, https://geoactivismo.org/wp-content/uploads/2015/11/Manual_de_mapeo_2013.pdf

movimientos en contra del poder, mismo que tradicionalmente ha usado la herramienta del mapa para el dominio de los territorios.

“Iconoclastas” han convertido al “Mapeo Colectivo” en una herramienta contra-hegemónica muy útil en la lucha por la defensa del territorio, de la cual pueden hacer uso las comunidades y las poblaciones en resistencia contra las empresas mineras, madereras y extractivistas que hoy en día devoran los recursos naturales alrededor del mundo. Conocer a profundidad esta herramienta resulta muy útil dentro de las propuestas de arte y activismo, ya que reúne la información obtenida del saber colectivo de una manera práctica, fácil y concisa.



Figura 19. Iconoclastas, Manual de Mapeo Colectivo, noviembre de 2013.

4.3 Relaciones horizontales entre colaboradores

El trabajo colectivo y horizontal debiera ser esencial para la realización de obras con carácter activista, así se ha mencionado a lo largo de esta investigación desde diversos ejemplos. Como se recordará, el término “activismo artístico”, acuñado por Marcelo Expósito, busca -desde el conocimiento colectivo- establecer relaciones horizontales donde el artista sea uno más de los que aportan su experiencia para la realización de objetivos comunes. “La creación de política a partir de su multiplicación dentro de la sociedad” es el objetivo principal, según Expósito, del “activismo artístico”; lo cual implica que la barrera que existe entre público y autor desaparezca como parte de la política de este accionar; el conjuntar todos los saberes de los participantes habla del establecimiento de relaciones horizontales. En ese sentido, Tania Bruguera, en su planteamiento de “arte útil”, explica que éste es un arte que busca de soluciones a problemas prácticos. Ella menciona que papel del artista es el de “iniciador” y del público, es el de “continuador”; aunque Bruguera sigue asignándole la iniciativa al artista, se puede hablar ya de una horizontalidad. La desaparición gradual de la figura del artista como un “genio”, se debe en gran parte a que esta figura se enfoca en la individualidad planteada por el Positivismo y explotada sobre todo por el Capitalismo. La figura individual del genio solitario se convirtió, desde el Renacimiento, en referencia y cabe destacar que, precisamente es en esta época, cuando aparecen los grandes mecenas de los artistas, como la poderosa familia de banqueros “Los Medici”, quienes representan el ascenso de la burguesía en Europa, la cual buscaba desplazar a los nobles y a la Monarquía del control del Estado. Aún hoy en día, muchos artistas buscan convertirse en

personajes de culto como lo fueron Picasso, Dalí, Andy Warhol, etc., es decir, establecerse como marcas dentro del mercado del arte; al llegar a ese punto, el contenido de la obra ya no importa tanto, sino el valor de la firma en sí.

Cuando Joseph Beuys menciona que “todo ser humano puede ser artista”, se plantea una noción que ya estaba en el aire: “la Muerte del Autor”. Sin caer en el lado contrario (donde esta muerte del autor significa el nacimiento del curador), podemos proponer que la relación entre arte y activismo debería poder construirse desde la acción colectiva, para que la “muerte del autor” ceda su paso a la creación colectiva y a un mejor equilibrio dentro de la colaboración entre participantes. Lo anterior podría dar lugar a que la suma colectiva de saberes permita la creación de una acción transdisciplinar¹⁴⁵ en la que no existan jerarquías en el tipo de conocimiento.

Este tipo de acción enriquecería el cuerpo de la posible propuesta, haciéndola más dinámica y amplia. Los diferentes procesos dialógicos que se generen entre los involucrados (incluyendo una pedagogía del escucha), muy probablemente dará como resultado una relación más horizontal entre el aporte de los colaboradores y una obra que pueda satisfacer las expectativas que se generen entre los participantes. Estas relaciones horizontales se deben construir con mutuo respeto, amistad, humildad y compromiso con los procesos de cambio, como menciona la Educación Popular dentro del concepto de “contextualización”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ “Concepto de Transdisciplina” (Instituto de ecología de la UNAM), Consultado el 17 de marzo de 2021, <http://web.ecologia.unam.mx/oikos3.0/index.php/articulos/17-recuadros/322-transdisciplina#:~:text=La%20transdisciplina%20es%20un%20esquema,acad%C3%A9mico%2C%20como%20los%20tomadores%20de>

¹⁴⁶ María Constanza y Christian Rojas, “Metodologías Participativas”.

4.3.1 Planteamiento de objetivos colectivos

Para generar los objetivos colectivos, podemos partir de las preguntas principales utilizadas por la metodología participativa las cuales cuestionan: *¿para quién?* y *¿para qué?* En un primer momento, el artista debería preguntarse *a quién va dirigida* la obra que pretende generar; esta pregunta deberá plantearse lo más objetivamente posible, ya que de esta manera el artista podrá fijar mejor sus objetivos. Si la obra va dirigida a los medios de información y a la comunidad artística, entonces podría darse cuenta de que la participación de la comunidad que adolece de la problemática no es su fin, sino su medio para darse a conocer con una obra que parezca “socialmente comprometida” y entonces podría incurrir en el llamado “extractivismo artístico”.

En cambio, si su interés es apoyar a la comunidad en la solución de una problemática, entonces debería observar, dialogar, interactuar y acompañar a dicha población, prestando atención a lo que consideran como urgente y necesario para transformar en su entorno. De esta manera, después de cierto tiempo el artista podría entender las necesidades de la comunidad y, junto con ella, ser capaz de generar el planteamiento de un objetivo colectivo. Esta acción puede llevar cierto tiempo, no obstante, puede ser la mejor manera de crear empatía con la comunidad y poder desarrollar una propuesta acorde a las necesidades de dicha población.

Luego de establecer las propuestas bajo los objetivos colectivos, cada una de éstas deberá cuestionarse “*¿para qué?*”. Muchas veces la respuesta será la de visibilizar la problemática; no obstante, el interesado podría cuestionarse si ya está lo suficientemente visibilizada y que, precisamente debido a ello, le haya resultado

atractivo acercarse. La visibilización de la problemática podría ser parte de su abordaje, sin embargo, habría que ir más allá, como intentar crear un cambio de conciencia o una posible solución.

Un cambio de conciencia puede ser ejemplificado en los testimonios de Carolina Aguilar Navarrete, participante del taller “Mujeres, Arte y Política” que imparte el profesor Manuel Amador, quien menciona: “El performance es un arte que permite abrir un espacio de subjetivación, de empoderamiento, donde dejamos de ser lo que somos para ser otra persona, permite cambiar la perspectiva de la vida, permite quitarnos la venda de los ojos para ver mujeres y no solamente cifras.”¹⁴⁷

En este testimonio existen varias respuestas a la pregunta *¿para qué?*, al igual que las metas que se pretende alcanzar como la concientización sobre la normalización del machismo y los feminicidios, en este aspecto, se va más allá de la visibilización y la obra resultante bien podría ser de utilidad práctica.

4.4 Relaciones en el espacio público: publicidad, arquitectura, apropiación e identidad urbana.

Muchas de las obras de carácter activista se realizan dentro del espacio público y por ello es de suma importancia revisar cómo se estructura y funciona éste. Dentro de este espacio público operan una serie de relaciones y luchas comunicacionales. Los discursos de la publicidad -en los que el factor aspiracional es fuertemente utilizado para promover el consumo- pueden estar interactuando simultáneamente

¹⁴⁷ Manuel Amador et al., *Vida Que Resurge En Las Orillas : Experiencias Del Taller de Mujeres, Arte Y Política En Ecatepec* (Ciudad De México: Cooperativa De Producción Y Servicios Editoriales Heredad, 2020), 43.

en el espacio público con el discurso histórico de alguna edificación o monumento. Éstos últimos encierran una fuerte carga simbólica y muchas veces son referentes para alguna movilización activista que cuestiona su mensaje. Néstor García Canclini, desde su óptica, explica bastante bien esta situación de la urbe actual:

“En la vida pública de la ciudad, los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado son puestas en escena de los conflictos entre fuerzas sociales: entre el mercado, el Estado, la publicidad y también la lucha popular por sobrevivir y ser escuchado.”¹⁴⁸

Esta lucha popular de las movilizaciones sociales suele perturbar el orden establecido para hacer llegar su mensaje, muchas veces ocupando los espacios simbólicos de poder. Ejemplo de ello es el continuo establecimiento de protestas en el Zócalo capitalino de la Ciudad de México. Atacar comercios o bancos en algunas manifestaciones también se liga a la carga simbólica que se deposita en éstos y la pinta de consignas o intervenciones es parte de las estrategias de las protestas. El llamado “Bloque negro”¹⁴⁹ o los posibles infiltrados en las manifestaciones son los que más usan esta estrategia. El “Bloque negro” las usa para descargar la rabia de su protesta contra las entidades económicas, los infiltrados para desacreditar al movimiento social mediante el uso de la violencia.

Por otro lado, en el espacio público se establecen diversas identidades urbanas, espacios de reunión o convivencia de diferentes manifestaciones culturales que se apropian de ciertos lugares y crean espacios de confluencia; ejemplo de ello podría

¹⁴⁸ Helen Escobedo, ed., *Monumentos Mexicanos: De Las Estatuas de Sal Y de Piedra* (México: Editorial Grijalbo, 1989), 225.

¹⁴⁹ “El llamado Bloque Negro, surge en Estados Unidos en 1991, a raíz de las protestas por la Guerra del Golfo, se caracterizan por ir vestidos de negro y encapuchados. Esta acción, dicen los protege de posibles policías infiltrados, o de ser identificados dentro de ciertas acciones ilegales que puedan surgir en las protestas”. Francisco Peregil y Pablo Ximénez de Sandoval, “El oscuro origen del Bloque negro”, *El País*, 28 de Julio de 2001, Consultado el 23 de febrero de 2021, https://elpais.com/diario/2001/07/29/internacional/996357605_850215.html

ser el "Tianguis Cultural del Chopo". Visto desde de la psicología social, el nivel de apropiación del espacio público de este fenómeno, podría responder a lo que se considera simbolismo *a posteriori*:

"Hablamos de simbolismo 'a posteriori' cuando nos referimos a aquellos espacios u objetos que juegan un papel activo en el mundo referencial de una colectividad, a partir del significado que a través del tiempo y del uso ha ido adquiriendo para cada una de las personas individualmente y para el grupo social como conjunto; aquellos espacios que partir de la interacción entre las personas han devenido lugares comunes, cargados de significados y que actúan como elementos vertebradores de la comunidad."¹⁵⁰

Es decir, la acción de transformar el espacio público mediante su resignificación es lo que precisamente han logrado las obras de carácter activista: transformar aquellos espacios diseñados por el Estado, cambiando su función temporal o continuamente para la que fueron realizados. Ejemplo de ello es lo que han logrado los antimonumentos colocados en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, perturbando con sus consignas la avenida más representativa de la Ciudad por sus edificaciones y monumentos históricos. Todas estas características deben tomarse en cuenta en el momento de planear alguna obra de arte activista, ya que saber identificar cómo funciona el emplazamiento donde se va a trabajar, puede fortalecer o disminuir del objetivo de la propuesta.

En la siguiente imagen se pueden percibir estas relaciones dentro del espacio público y el emplazamiento de una obra mediante una acción política. La elección del lugar correspondió al edificio de la Bolsa de Valores, éste cuenta con una estructura en forma de cuchilla de corte futurista. Fue creado en los años 90s como símbolo del poder financiero en la naciente época neoliberal, se colocó frente a éste

¹⁵⁰ Sergi Valera Pol Enric, "Simbolismo de Espacio Público E Identidad Social," Scribd, 1999, Consultado el 10 de febrero de 2022, <https://es.scribd.com/document/183562225/Simbolismo-de-Espacio-Publico-e-Identidad-Social-Pol-Valera>, 10.

una escultura con el número “65”, en color rojo y dividido por una cruz con los nombres de los 65 mineros muertos en Pasta de Conchos, Coahuila, durante febrero de 2006.



Figura 20. Centro PRODH, “A 12 años, deudos de Pasta de Conchos, plantan antimonumento frente a la Bolsa de Valores de Ciudad de México”, febrero de 2018, consultada en febrero de 2022, https://centroprodh.org.mx/sididh_2_0_alfa/?p=55637

La empresa, propiedad de “Grupo México”, obtiene ganancias a costa de las vidas de sus trabajadores, ello de acuerdo con la consigna de la manifestación; además cuenta con varias de sus empresas cotizando en la Bolsa de Valores. Así que la elección del emplazamiento responde al simbolismo de la edificación: una de las esquinas más vistosas de la Ciudad de México ve empañada su estética moderna con este recordatorio de cómo el poder económico se construye sin importar las vidas de los trabajadores.

Los mensajes comunicacionales de la estética publicitaria y arquitectónica, que buscan mostrar una imagen de un progreso benéfico para la nación, dialogan con la contradicción del simbolismo de esta escultura y de la acción de los manifestantes que celebraron una misa en el aniversario de la tragedia.

Esta acción se presenta a la vista de miles de espectadores, entre turistas, ejecutivos y trabajadores, que se ven obligados a observar esta intervención en su camino diario: una obra que les recuerda la contradicción de la ausencia de justicia dentro de un supuesto Estado moderno y avanzado.

4.4.1 Las redes sociales

Por otro lado, también existe lo que podría considerarse como un espacio híbrido como lo son las “redes sociales”, ya que, aunque se consideran discusiones públicas las generadas en este espacio, el propietario de este espacio es un ente privado. Este ente decide muchas veces qué tan pública se puede volver una discusión mediante la implementación de un algoritmo, el cual responde a sus propios intereses mercantiles.

En este espacio se generan muchas formas de activismo, que van desde el practicado por *hackers*, como es el caso del colectivo “Anonymous”, hasta los que pueden producir la popular “viralidad” a partir de un “meme”. No cabe duda de que este espacio ha sido el fundamental en la construcción del activismo; en México contamos con muchos casos donde el humor y la ironía se han mezclado para generar este ciberactivismo. Se puede comentar el fenómeno de las “*Ladies y Lords*”, que son personajes que han sido denunciados en las redes sociales

utilizando esta categorización como *hashstag*, ello debido a la forma déspota con que actuaron en diferentes conflictos dentro del espacio público. La denominación responde a que, en estos personajes, se percibe un deseo aspiracional en la prepotencia con la que buscan humillar a alguna persona que les ha cuestionado su mal actuar.

Es así como nacieron las llamadas *ladies* Polanco: “*Lady PROFECO*” o “*Lord Pizza*”; se trata de personas que quisieron utilizar su supuesto poder e “influyentismo” para saltarse las reglas cívicas y legales, amagando y amenazando a las demás personas. En una sociedad como la mexicana, donde la desigualdad está presente de una manera muy grave, el poder denunciar mediáticamente mediante las redes sociales a alguien que ejerce un acto déspota, puede influir en que la gente prepotente se lo piense dos veces antes de actuar de manera inadecuada, esto debido al miedo a ser condenado públicamente. Esta estrategia es muy parecida a la utilizada en el llamado “escrache”, en la que personas que realizan actos indebidos, como acoso u otro tipo de delitos, son señalados y condenados públicamente mediante la acción directa de los activistas. Aunque sus efectos no siempre desembocan en la acción penal, sí acarrear la condena pública, la cual puede dañar para siempre la imagen de este tipo de personas.

Regresando al punto anterior, para el arte activista las redes sociales han sido de gran ayuda, ya que éstas le permiten ampliar el impacto del mensaje, por lo que el conocer su potencial, así como sus limitaciones, podría ser un factor decisivo en el grado de efectividad de una pieza de carácter activista. El papel del activista será utilizar diversas herramientas artísticas para que sus imágenes puedan comunicar e impactar de manera directa en estos foros. Las redes hasta el momento han sido

un factor importante de construcción de contrarrelatos al Poder; sin embargo, no hay que olvidar que quien regula los contenidos siguen siendo empresas con intereses mercantiles, las cuales pueden limitar el mensaje que se busca ampliar si ven dañados sus intereses.

4.5 Dispositivos de creación-acción

Existen diferentes dispositivos que han dado pauta o auxiliado en diversas acciones colectivas de los movimientos sociales, como lo es la gráfica callejera y sus diversas herramientas. Su reciente adaptación al espacio virtual la posicionado como una de las disciplinas más utilizadas. El performance colectivo, el arte sonoro, la intervención por diversas formas como la pintura, video, escultura o arquitectura también son algunas disciplinas artísticas que han respaldado diversas acciones políticas. A continuación, se abordará más acerca de sus diferentes características y potencialidades.

4.5.1 Gráfica expandida

En los últimos años se han utilizado diversos dispositivos de creación-acción en diversas estrategias de arte y activismo en México, no obstante, a nivel internacional también los artistas han diseñado otro tipo de dispositivos que se podrían utilizar adaptándolos al contexto del interesado. Desde el punto de vista de este investigador, el dispositivo que más se adecua para la presentación de consignas en movilizaciones dentro del espacio público y virtual, es el de la gráfica expandida. Este tipo de dispositivo abarca la gráfica tradicional (realizada en las imprentas de grabado o serigrafía para elaborar carteles, playeras, mapas, etc.), pero que se expande mediante otras formas de impacto, como lo puede ser el estencil, los *stickers* o pegatinas y los viniles, como los que se colocan en los muros de los espacios públicos de las ciudades. A su vez, esta gráfica expandida circula en medios digitales, lo que podría facilitar su producción a menor costo y su difusión dentro de internet, haciendo uso del cartel digital, la caricatura, el meme, incluso la animación digital, los cuales también podrían ser proyectados en algún muro.



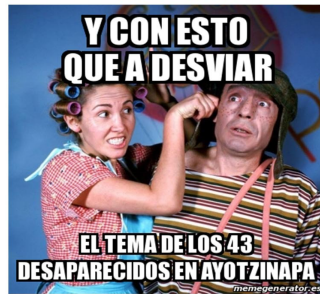
1



2



3



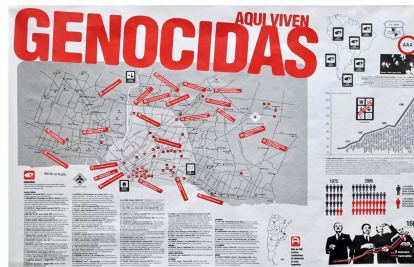
4



5



6



7



8

Figura 21.

- 1.- Gráfica expandida, Acabstore, "Playera con la virgen de las barricadas", México
<https://www.facebook.com/100638787956956/202otos/a.100644537956381/106634314024070/?type=3s>
 2. Camaleón diseños, "Aquí se respira la lucha", sticker, EE. UU.
<https://www.redbubble.com/es/i/pegatina/aquí-se-respira-lucha-de-camaleondisenos/32457978.EJUG5>
 3. Asaro, 2007, estencil, Oaxaca, <https://discursovisual.net/dvweb14/aportes/apoarnulfo.htm>
 4. Memegenerator, "Meme sobre Ayotzinapa", <https://memegenerator.net/El-Chavo-De-El-Ocho>
 5. Redretro Tlatelolco, Vinil, México, 2011, <https://www.flickr.com/photos/aticolunatico/62046893796>
 6. Proyectorazo, Desigualdad Social, Colombia 2021 <https://www.facebook.com/proyectorazo/photos/1186343395160999>
 7. GAC, "Aquí Viven Genocidas", cartografía, Argentina, 2001
<https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2001/04/24/aquí-viven-genocidas/>
 8. IMECA Colectivo, "Reconstrucción", animación proyectada en muro, México, 2018
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155823163050949&set=pb.509130948.-2207520000..&type=3>
- Imágenes consultadas en la web en febrero de 2022

4.5.2 Intervención pictórica, escultórica, instalativa, arquitectónica, sonora o performática

Este tipo de intervención está muy vinculada con los que se considera “arte en sitio específico” y se tiene que tomar en cuenta el contexto del emplazamiento. Se debe analizar la relación del contexto con el tipo de población que circula en el espacio por medio del estudio de la identidad urbana del lugar donde se intervendrá. Este tipo de intervenciones pueden modificar la propia arquitectura y demás elementos urbanos de los espacios públicos usando para ello cierto tipo de acciones multidisciplinarias que pueden subvertir el mensaje inicial del espacio. Como primer ejemplo tenemos la intervención pictórica realizada en Colombia durante las recientes protestas llevadas a cabo durante 2021, el llamado “Pintatón”, donde líderes de las principales porras de equipos de futbol, se unieron con artistas urbanos y pintores comerciales de bardas de la ciudad para pintar en algunas avenidas importantes de Medellín Colombia consignas en contra de la represión ejercida por el gobierno.



Figura 22. Colectivo de grafiteros de Medellín Nos están matando, Colombia 2020, consultado en febrero de 2022
<https://www.rcnradio.com/colombia/antioquia/nos-estan-matando-el-imponente-mural-pintado-en-una-avenida-en-medellin>

Por otra parte, existen ejemplos donde la intervención pictórica ha ido más allá de la representación, como lo ha sido la intervención directa de objetos o símbolos, éste es el caso de las intervenciones de fuentes rojas en la Ciudad de México o las intervenciones a los monumentos históricos de varias ciudades en Chile durante las protestas de 2019.



Figura 23. Francisco Ubilla, Intervención a monumento en Chile durante las protestas. Detalle del dios Mercurio en la Fuente: Alemana de Santiago, 2019. Consultada febrero de 2022, https://elpais.com/cultura/2020/01/23/actualidad/1579806166_111949.html

La acción de teñir de rojo con pintura las principales fuentes de la Ciudad de México, buscaba hacer una metáfora acerca de la gran cantidad de sangre que corre debido al aumento de asesinatos desatados por la "Guerra en contra del narcotráfico".

El caso de muchas de las intervenciones con pintura a los monumentos en Santiago de Chile, éstas buscan denunciar las acciones de los "Carabineros" en contra de la población: éstos disparaban balas de goma directamente a los ojos de los protestantes. Muchos manifestantes perdieron algún ojo, así que la denuncia se dirigía a pintar de rojo los ojos de las esculturas.

También, dentro del Movimiento social en Chile se generaron acciones sonoras como la de *Momoprot* (Módulo Móvil de Protesta) que fue un dispositivo realizado con botes de pintura vacíos y otros objetos encontrados durante las protestas, los cuales fueron montados en un carrito de supermercado a manera de tambores. El dispositivo móvil de protesta contenía en su interior un radio FM pirata.



A



B

Figura 24. A: Nicolas Kasic, "Modulo Móvil de protesta, intervenciones Sonoras", Valparaíso, 2019.
B: "Metalazo rítmico" en Santiago de Chile, 2019, Consultado en febrero de 2022,
<https://www.facebook.com/hashtag/momoprot>, <https://vimeo.com/488140193>

Otras acciones se han auxiliado de la batucada para dar un ambiente festivo a las protestas, o del performance para intervenir algún sitio; ejemplo de ello fue la acción espontánea titulada "Metalazo rítmico", la cual organizó a la multitud para tocar con cualquier objeto las vallas protectoras de la empresa Telefónica, durante una movilización en Santiago de Chile. El ruido que produjo esta acción servía para calmar el ánimo de los protestantes, descargando su enojo mediante la acción de pegarle a esta valla, el ruido coordinado creaba una intervención sonora dentro de la calle.

Otros ejemplos podrían ser el performance coreográfico "Un violador en tu camino"

de la colectiva “Las tesis”, nacido durante las protestas de Valparaíso en 2019, con sus movimientos y vendas en los ojos aludía a los métodos que utilizan los cuerpos policiales en Chile para ejercer la represión o la violación de las mujeres protestantes. Este performance se replicó en varios lugares del mundo y hoy en día algunas personas lo consideran el himno del feminismo.

Existen variedad de dispositivos que pueden mezclar la instalación con el performance, la danza, la gráfica o el arte sonoro, así como también dispositivos móviles que utilizan vehículos que convierten en galerías o foros de discusión de la memoria política, como los tours. La creatividad es amplia y con el trabajo se pueden adaptar o replicar obras más acordes a las necesidades del contexto.

Éstos son solo algunos ejemplos que pudieran ayudar al lector a inspirarse y tomar como punto de partida para sus propias creaciones.



Figura 25. Javier Torres, El colectivo Lastesis interpreta 'Un violador en tu camino', Santiago de Chile, 2019, consultado en febrero de 2022, https://elpais.com/sociedad/2020/01/04/actualidad/1578148446_551963.html

4.6 Estrategias de arte y activismo para manifestaciones callejeras

A lo largo de esta investigación se ha mencionado diferentes estrategias que han utilizado los artistas dentro de las manifestaciones callejeras; sin embargo, un punto importante a tratar es la colectividad y el acompañamiento para trabajar dentro del espacio público. La multitud siempre brindará un manto de protección ante posibles intentos de detención por parte de la autoridad privada o estatal; como ejemplo de ello tenemos el testimonio de un artista que participó durante las manifestaciones de la “Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca” (APPO) durante 2006:

“Cuando son esténciles grandotes, enormes, gente que ni conoces te empieza a echar la mano. Una vez con una compañera hicimos pegas y detuvimos toda la marcha, porque nos aguantaron todos los profes a que termináramos de pegar una pintura. La marcha se detuvo y nos dijo que lo hiciéramos con calma, la marcha nos protegió y hasta unos maestros o no sé qué eran; ahí gente echándonos la mano para pegar.”¹⁵¹

Estas manifestaciones espontaneas de apoyo pueden ir tejiendo redes dentro del desarrollo de intervenciones o acciones en el espacio público, de ahí la importancia que tiene la colectividad en la creación del arte activista. En el caso de Oaxaca durante el conflicto magisterial del 2006, no sólo las movilizaciones fueron importantes, sino todas intervenciones gráficas realizadas en los muros a lo largo de la ciudad que llamaron poderosamente la atención de los medios de comunicación por la manera original en que presentaban la demanda de renuncia del gobernador Ulises Ruíz. Este ejemplo sirve para hablar de ciertos aspectos que la resistencia creativa debe tomar en cuenta a la hora de enfrentarse al espacio

¹⁵¹ Itandehui Franco Ortiz, *El Deleite de La Transgresión Graffiti Y Gráfica Política Callejera En La Ciudad de Oaxaca* (Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH, 2011).

público, ahí hay ciertas reglas de convivencia que pueden ser interpretadas o usadas tanto por activistas como autoridades para sacar provecho de sus propios intereses.

El uso de las imágenes de las movilizaciones puede ser utilizado tanto de un bando como del otro para conseguir el apoyo de la ciudadanía, ya sea por parte del Estado con el afán de reprimir mediante el uso y divulgación de imágenes violentas de los manifestantes, o de parte de los activistas usando imágenes muy atractivas, quizás hasta lúdicas y humorísticas para ganar simpatías hacia su movimiento.

Todo esto nos lleva al concepto de “alegalidad”, el cual puede ser utilizado como una estrategia de resistencia creativa dentro del espacio público para evitar en la medida de lo posible sufrir las consecuencias de una detención de parte de la autoridad alegando una infracción de la ley.

4.6.1 Análisis de repercusiones alegales en la naturaleza de las obras

Como se mencionó antes, el concepto de “alegalidad” es utilizado por Tania Bruguera para referirse aquellas acciones que quedan en el límite de lo legal, es decir, acciones que no necesariamente violan la ley.

Existen algunos ejemplos que se pueden mencionar para ilustrar este concepto, uno de ellos puede ser las acciones llevadas a cabo dentro de la iniciativa “*Women on Waves*” (Mujeres sobre las olas) de la médica Rebecca Gomperts, la cual utiliza un barco de origen holandés con equipo médico seguro para auxiliar a las mujeres que desean abortar. La ayuda se presta en países en los que es ilegal abortar, por lo que las mujeres que necesitan este procedimiento son transportadas hacia aguas

internacionales cercanas a su lugar de origen, donde este barco (acondicionado como sanatorio) las espera para atenderlas. Al navegar con bandera holandesa y situarse en aguas internacionales, se evita violar la ley y, a la vez, atender a las mujeres que lo necesiten. La acción, además de ayudar a las personas, pone en evidencia las leyes antiaborto de los países e impacta mediáticamente sobre un tema como éste.

El hecho de poder estudiar la jurisdicción del espacio que se va a intervenir puede ahorrar varios contratiempos futuros en las obras planeadas, dando seguridad a los ejecutantes de cómo defenderse en caso de ser detenidos.

Otro ejemplo lo dan los integrantes de la comisión de Antimonumentos en Ciudad de México, quienes respaldaron sus acciones de colocación de estos dispositivos con cartas al Gobierno de la Ciudad explicando su proceder. No se puede olvidar que, el hecho de que la acción fuera altamente difundida en los medios de comunicación y se establecieran cartas de apoyo en la plataformas digitales, la opinión pública ayudó para que los antimonumentos no hayan sido retirados. Sin embargo, el factor sorpresa siempre será el más efectivo, en el caso de la Comisión de antimonumentos, tiene diseñada una estrategia que han replicado en cada obra que colocan. Después de hacer un estudio del emplazamiento, transportan el dispositivo camuflajeado en una camioneta, como el “Antimonumento del 68” mismo que colocaron dentro de una piñata, al cual consideraron como un auténtico Caballo de Troya. La acción fue llevada a cabo en medio de la marcha conmemorativa a 50 años de la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Trabajadores voluntarios ya esperaban en el lugar elegido para proceder lo más rápido posible a su colocación. Durante su ubicación en el emplazamiento un colectivo de activistas entrenados en

concertación y diálogo acordonaron la zona para establecer el diálogo con las posibles autoridades que buscaran evitarlo. Ya colocada la estructura se hizo guardia en las noches durante los primeros días por grupos de activistas en lo que la escultura era asimilada por los transeúntes. A la par se generaron peticiones en la plataforma virtual *Change*.

Las autoridades al ver tal proliferación de antimonumentos, han manifestado su interés de regularlos pidiendo que los activistas generen una petición antes de colocarlos; No obstante, la comisión sabe de antemano que si esto se llevara a cabo de esta forma jamás podrían colocarlos. Así lo manifiesta el historiador de arte Alberto Hajar: las licencias para proponer y colocar un monumento, “probablemente no serían concedidas a los antimonumentos porque existe una tradición de un consejo que se encarga del patrimonio urbano y que está integrado por gente muy reaccionaria”. Y, además, dice, su carácter no empata con el Estado, “pues ellos nunca van a exigirse justicia a sí mismos.”¹⁵²

De esta manera, diferentes estrategias pueden generar protección en contra de las leyes que rigen el espacio público, la mayoría de ellas casi siempre actuando en colectivo. El empleo de estas estrategias debe tomar en cuenta las repercusiones legales que podría tener cada acción y asesorarse lo mejor posible sobre la jurisdicción vigente en los lugares, ya sea de manera propia o con abogados, para poder conservar la libertad integra de los integrantes en este tipo de acciones.

¹⁵² Gloria Muñoz Ramírez, “Antimonumentos, La Ruta Por La Memoria Amenazada”, Desinformémonos, 3 de junio de 2019, Consultado el 10 de febrero de 2022, <https://desinformemonos.org/antimonumentos-la-ruta-por-la-memoria-amenazada/>

4.7 Estrategias de persuasión en los medios de información para difundir y efectivizar la obra artística

4.7.1 Elementos de la guerrilla comunicacional

El artista Aviv Kruglansky diseñó “trajes lúdicos” que fueron usados durante una serie de manifestaciones en contra de la globalización llevadas a cabo en Barcelona. Explica que estos trajes tenían una doble función: eran llamativos y a la vez les protegían de posibles golpes; con el uso de esta indumentaria estaban cambiando la percepción que se tenía de ellos, en sus palabras:

“Una acción de guerrilla de comunicación es contrarrestar en el propio terreno de las representaciones, en el terreno de los medios de comunicación, imágenes impuestas que no son inocentes que intentan anular un movimiento político creando desafección en la población”.¹⁵³

El activista pone sobre la mesa la utilización de la guerrilla de comunicación que es una acción que se refiere a intervenir de manera subversiva y de múltiples formas los mensajes en los medios de comunicación masiva. El arte activista suele recurrir a muchas tácticas enunciadas en esta guerrilla. Entre estas tácticas se puede mencionar algunas que también se abordan dentro del arte público, como el hecho de seleccionar espacios simbólicos para interactuar o subvertir los significados de estos espacios.

En la reciente marcha feminista por el 8 de Marzo en la Ciudad de México 2021, con el antecedente de intervención a los monumentos históricos como el Ángel de la

¹⁵³ Stephen Duncombe, “Arte Y Activismo”, Min. 8:52

Independencia o el Hemiciclo a Juárez, el movimiento logró subvertir el mensaje de los medios de comunicación que únicamente se enfocaban en el vandalismo de las participantes y, aunque en algunos casos, al parecer existen infiltraciones en el movimiento para desacreditarlo, las feministas han aprovechado la cobertura para explicar que es absurdo proteger a los monumentos inertes y no a las vidas de las mujeres asesinadas.

En la agenda de discusión que se dio en los medios de comunicación, un grupo de restauradoras encargadas de limpiar las pintas de los monumentos que se autodenomina “Restauradoras con Glitter”, fijaron una postura ante estos eventos y los medios tuvieron que difundirlo: “Esas pintas representan el hartazgo de mujeres contra la inseguridad y violencia, pero también contra la inacción de las autoridades; son una exigencia para frenar la violencia machista, por lo que el colectivo “Restauradoras con Glitter” piden conservarlas y que sean parte de la memoria de una sociedad que urge una vida libre de violencia para sus mujeres”.¹⁵⁴ De esta manera el tema de las pintas a los monumentos entra en la discusión sobre si en algún momento esta es una forma de arte activista.

Sin embargo, en el año 2021, la intervención ha ido más allá, con el tema en la agenda pública sobre denuncias de acoso y violencia a diversas mujeres imputadas al pasado candidato oficial a la gubernatura del Estado de Guerrero, Félix Salgado Macedonio. Días antes a la marcha, los monumentos históricos fueron amurallados con el fin de evitar la pinta de consignas en sus paredes, entre ellos el Palacio Nacional.

¹⁵⁴ Verónica Santamaría, “Restauradoras Con Glitter: Las Pintas En El Ángel, La Memoria de Un Grito Contra La Violencia Hacia Las Mujeres,” *Animal Político*, 25 de agosto de 2019, Consultado el 7 de marzo de 2021, <https://www.animalpolitico.com/2019/08/restauradoras-glitter-pintas-angel-violencia-contra-mujeres/>

El día 7 de marzo, desde muy temprano, un grupo de feministas comenzaron a intervenir la muralla frente a Palacio Nacional, pero no solamente con consignas, sino escribiendo los nombres de las mujeres asesinadas, pintaron cruces rosas y colocaron flores por las fallecidas. Poco a poco la muralla se convirtió en un memorial efímero de las víctimas, pues el público que transitaba por ahí también comenzó a llevar flores, a tomar fotos y a viralizarlo dentro de sus redes sociales. Esta resistencia creativa, podría englobarse en lo que Tania Bruguera consideraría como “arte útil”, ya que las feministas fueron las iniciadoras y el público los continuadores de la acción, en esta concepción Bruguera explica que desaparece el autor y el espectador, sustituyéndose este papel entre “iniciador” y “continuador”. En la guerrilla de la comunicación la acción podría englobarse en lo que se conoce como distanciamiento: “El distanciamiento significa recoger formas, acontecimientos, imágenes e ideas existentes y cambiar su transcurso normal o su representación usual.”¹⁵⁵ En este caso la barrera de metal, cuya función era contener a las feministas, se transformó a todas luces en un memorial de los asesinatos de mujeres. El Gobierno, que en un primer momento quiso mostrar un papel de víctima que debe de protegerse ante las feministas violentas, se convirtió en victimario con esta imagen de cerrazón proyectada por la muralla de metal y la negativa o poca capacidad para esclarecer los casos.

¹⁵⁵ Grupo Autónomo A.F.R.I.K.A, Luther Blisset, y Sonja Brünzels, *Manual de Guerrilla de La Comunicación* (Madrid: Virus, 2006), 46.

El artista Banksy recurre a ella y lo hace a través de colocar en los muros de la ciudad imágenes como la de un soldado que es cateado contra la pared por una niña o la de los Peregrinos a Belén tratando de cruzar el muro israelí en Palestina. La guerrilla de la comunicación utiliza también al *fake* como otra estrategia, la cual consiste en crear noticias o hechos falsos que buscan tener fines políticos, ese fue el caso del falso *New York Times* publicado por el artista Steven Duncombe durante la guerra en Irak, el cual se distribuyó en una serie de puestos de periódicos y contenía como noticia principal el fin de la guerra. La noticia tenía como tema de debate lo que acontecería si acabara esta intervención norteamericana en ese país árabe. Este tipo de estrategias confunde al público y puede generar una interesante reflexión.

Otro ejemplo de estas tácticas, fue la obra “Ruta 2006, tour revolucionario”, pieza de la autoría de este investigador, donde haciendo uso de las herramientas del turismo como el tour y el *flyer*, se proponía crear un recorrido por los principales lugares de memoria del movimiento rebelde que tuvo a la Ciudad de Oaxaca bajo el control de la población, la cual se revelaba debido a la destitución de su gobernador. En esta acción se realizó un mapa de tipo turístico en el que se brindaba información sobre la ruta cronológica sobre dichos acontecimientos y se ofrecía este tour como cualquier otra oferta turística de la ciudad, lo que confundía tanto a los operadores turísticos, como a los mismos turistas y a la población en general, misma que no dejaba de mostrar su desconcierto ante la existencia de un tour de este tipo.

4.7.2 La importancia de la documentación y difusión de la acción

Resulta fundamental para las personas que desean realizar este tipo de obras, contar con un integrante que se dedique a documentar las acciones de manera efectiva, el cual pueda transmitir en vivo el desarrollo de la pieza, así como tener -o buscar- contactos con la prensa u otros medios que puedan ayudar a difundir el mensaje de la obra.

Hoy en día, con las redes sociales quizás sea más fácil lograr este propósito, ya que no sólo los medios tradicionales de información son los dueños de los canales de comunicación. Conocer bien las estrategias de la guerrilla comunicacional puede ayudar a mantener visibilidad ante los medios y hacer llegar el mensaje que interesa difundir a cada vez más gente. En este aspecto las obras tendrían que ser de alto impacto o ser desarrolladas o colocadas en espacios muy transitados y que cuenten con cierta carga simbólica. Acciones como la construcción y colocación de antimonumentos, precisó una colaboración amplia de personas, ya que la logística tuvo muchos requerimientos; no obstante, los resultados tuvieron un gran alcance a nivel mediático. La realización de la escultura de los 43 a nivel monumental y su colocación en el Paseo de la Reforma, lograron el efecto deseado, poner en la agenda pública la demanda por el esclarecimiento de los hechos sobre Ayotzinapa y todas las demás tragedias que permanecen impunes.

Éste fue el caso de la pieza “Gritar con el cuerpo los femicidios”, realizada en el cerro de Tepeolulco en marzo de 2013 por las alumnas de la preparatoria “Francisco Villa” en Ecatepec. En ésta se necesitó la participación de 130 personas aproximadamente, para poder dibujar con los cuerpos la consigna y que se pudiera

visibilizar a lo lejos. Los resultados fueron evidentes, pues al día posterior a dicha acción, ésta apareció en varios medios de comunicación como el semanario *Proceso*, o la página web del CONAPRED, entre otros.

Conclusiones

A lo largo de este documento se han analizado diferentes perspectivas acerca de la relación entre arte y activismo. Se han abordado las concepciones históricas de sus protagonistas a nivel nacional e internacional, su razón de ser y el contexto histórico que conlleva su desarrollo en el México actual. Las conclusiones han desembocado en una propuesta que busca orientar a las personas interesadas en desarrollar este tipo de resistencia creativa dentro del panorama actual de algunas problemáticas derivadas de la crisis de derechos humanos desatada en México.

Se han respondido algunas preguntas realizadas al inicio de la investigación referentes al alcance del arte en la resolución de este tipo de problemas sociales y la manera en que los artistas pudieran acercarse a los movimientos sociales actuales. La propuesta surgida no tiene como propósito convertirse en un recetario sobre las formas de realizar arte y activismo, sino que busca poner en contexto las posibles formas para desarrollar propuestas de resistencia creativa, tomando como referencia las diferentes obras que se han generado en nuestro país en los últimos años a raíz del arribo de la crisis de seguridad que trajo consigo la guerra contra el narcotráfico. En el presente estudio se atiende a la necesidad de crear un arte no sólo comprometido con la sociedad, sino **éticamente** viable, al menos desde la actual emergencia nacional que existe en México.

Esta investigación no busca emitir juicios de valor para juzgar si ciertas prácticas artísticas deben ser consideradas como válidas o no; en cambio, busca proveer de

herramientas a las diferentes personas que estén interesadas en que su trabajo tenga mayores alcances y resultados dentro del activismo político.

El auge del arte relacional dentro de la institución artística ha permitido que proliferen cada vez más propuestas de este tipo en los museos de arte contemporáneo, a pesar de esto, parece ser que el impacto de éstas no van más allá de sus paredes y vitrinas. Su enfoque en las relaciones sociales como respuesta al sistema económico neoliberal, no ha logrado cristalizarse debido a que estas obras parecen ser efímeras, con poco impacto y sin ningún tipo de seguimiento de parte de los artistas más allá del museo.

En dichas prácticas, se ha podido observar que se siguen repitiendo las actitudes que se pretenden criticar, como lo expresa la crítica de arte Marcela Prado: “Los artistas poseen el capital simbólico mientras que los espectadores trabajan y son usados para fomentar la acumulación de más capital.¹⁵⁶ Esta utilización de los espectadores que da origen al “extractivismo artístico”, parece ser una de las problemáticas recurrentes en este tipo de obras. Sin embargo, las obras tampoco se pueden medir a partir de juicios éticos para conocer qué obra es mejor o peor, así como lo establece Claire Bishop en su crítica al arte colaborativo. No todas las relaciones colaborativas van a resultar ser armoniosas, porque en las relaciones, especialmente en las políticas, existe el disenso. Lo que sí es posible hacer es establecer relaciones dialógicas con un énfasis en la escucha activa para poder generar un acercamiento a las necesidades del grupo con el que se pretende colaborar. La resistencia creativa puede ayudar a visibilizar la problemática, sin

¹⁵⁶ Marcela Prado, “Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional”.

embargo, la postura tendría que orientarse a transformar su enfoque en uno transdisciplinar, esto con el fin de darle diversos escaparates que vayan desde la sala de un museo, hasta una obra que pueda respaldarse de datos científicos para incluso servir una prueba dentro de un juicio internacional como lo ha hecho el colectivo Arquitectura Forense.

No cabe duda de que en estos tiempos por los que atraviesa nuestra sociedad, aún no es posible vislumbrar los efectos que se tendrán a futuro; no obstante, es de la opinión personal de este investigador, el papel tan importante que pueden tener las herramientas artísticas desde su propio alcance, que es el de coadyuvar en apoyar las demandas que exige la sociedad actualmente.

Es necesario colocar las herramientas del arte más cercanas a la sociedad y tratar de subsanar ese divorcio por el que ha pasado en décadas recientes. En estos tiempos hay cabida para todo tipo de arte, sin embargo, la actual pandemia por la que pasó nuestro planeta, ha traído consigo muchos cuestionamientos en diversos temas y entre ellos el del papel que está desempeñado el arte como mercancía.

Es necesario bajar definitivamente al artista de su pedestal en el cual se ha colocado él mismo, como alguien inalcanzable e incomprendido por la sociedad y por lo tanto separado de ella, buscando únicamente el éxito mediático ante las elites.

El papel didáctico de esta investigación busca aportar un conocimiento a las nuevas formas educativas que aparecerán después de esta crisis sanitaria.

La llamada “Est-ética” debe de establecerse como eje fundamental en el proceso de enseñanza de las artes, así como el incorporar el intercambio de saberes entre diversos actores ajenos al arte, en la nueva construcción de este conocimiento.

Los artistas deben de salir de su confinamiento establecido por siglos para usar su creatividad en aras de la construcción de una mejor sociedad, no esperar a que su trabajo sea acogido por los museos o gente que los comprenda, sino llevar su conocimiento a la sociedad y dialogar con ella para perfeccionarlo. Todos los seres humanos tienen un grado de creatividad a diversos niveles, únicamente falta desarrollarla para encontrar nuevos caminos en esta sociedad que inevitablemente deberá buscar nuevas rutas de convivencia a raíz de las circunstancias actuales. Estas reflexiones deben dar la pauta a las formas de acercamiento entre artistas y movimientos sociales, como mencione anteriormente la postura del artista como ente paternalista que decide ayudar a una comunidad debe desaparecer y en cambio surgir una más cercana a la del mediador, donde por medio de las experiencias de todos y todas las involucradas, la construcción del conocimiento sea en provecho de la sociedad en su conjunto, el intercambio de saberes deberá prevalecer en esta formulación de las acciones creativas.

En estos nuevos tiempos los artistas también deben replantearse su papel ante la sociedad, como menciona el historiador Juan Francisco Benavides:

“Los valores y las definiciones que hemos construido socialmente para el arte, no son inmutables, se transforman y reconstruyen constantemente, los ideales de belleza, de técnica, de agrado, de objeto de consumo, son cosas que pueden cambiar y que de hecho están cambiando constantemente, a pesar de la resistencia que algunos hacen, a pesar de la necedad de intentar mantener conceptos que corresponden a épocas pasadas, todo cambia y el arte y la estética hoy por hoy, apuntan a una visión humanizada y comprometida con la humanidad y no solamente con el gusto o el placer estético de unos cuantos.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Juan Francisco Benavides, “Joseph Beuys, La Estética Hoy, Un Compromiso Político,” *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, no. 4 (2011), Consultado en marzo de 2011, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6234913>

Anexos

Entrevistas a diferentes artistas que utilizan la relación arte y activismo en su trabajo dentro del Valle de México

Las siguientes entrevistas se realizaron entre los años 2019 y 2020 a artistas que desarrollan su trabajo desde dentro o acompañando a diferentes movimientos sociales que se han desarrollado en el Valle de México en años recientes. La característica que los une es que la mayoría de ellos son críticos al activismo institucional y ejecutan su trabajo muy al margen de los museos; en estas entrevistas se les ha cuestionado esta actitud y sus motivos para mantenerse en esta postura. El material resultante de las entrevistas es parte fundamental de la investigación acerca de las necesidades que se demandan en el empleo de herramientas artísticas en estos movimientos sociales.

Entrevista a Manuel Amador.

Manuel Amador: ¿Hablar de Activismo? Bueno, te cuento yo, empiezo el activismo gay en el 2001, como activista, empiezo en la política siempre he estado, soy originario de la Huasteca del norte de Puebla del Municipio de Pantepec, Jalpan. La política llegó a mi vida después de la indignación ante formas abusivas de poder, ante abusos de ciertas personas hacia otras, te estoy hablando de un sistema caciquil de abuso de poder, de crecer en condiciones de carencia, de pobreza, no las sufría precisamente yo, no las sufría, pero las veía. Pues mi mamá siempre trabajaba, buscaba la manera al menos de llevar comida, ponernos a trabajar en el sentido de que... tú sabes, todos los niños que se les inculca trabajar, desde que

tienes que desgranar el maíz, acomodar los plátanos, escoger frijol, limpiar el ajonjolí, etcétera, lavar el plátano para echarlo a madurar, los mangos. Todo lo que hay en los pueblos y después venderlo, comercio. Yo provengo de una familia que económicamente tienen sus tierras y pues mi mamá se sale de ahí, tiene una diferencia con mi papá, por problemas entre ellos y tienen mucho que ver con el maltrato. Yo crezco en un pueblo donde veo estas situaciones de carencias, yo creo al igual que muchos niños mexicanos, y a mí por ejemplo el arte siempre me gustó, escribí un poema a los 11 años, me gustaba mucho dibujar, tener hojas, así, si yo veo una libreta de raya a dibujar y esas cosas, aunque dejé de dibujar, dejé de escribir desde que me metí hacer cosas de éstas que conoces (activismo) ya tiene un rato como 9 años. Y entonces para mí el arte es vincularte con una sensibilidad del mundo, porque esa vinculación es la creación o la capacidad imaginar de crear, de sentir este vínculo, de ese impacto de la mirada a la naturaleza y sobre todo a la vida.

Este tema de la política pues es a partir de estas situaciones de desigualdad, de situaciones de poder y control local por parte de ciertas personas, sistema caciquil local, el abuso de personas era muy notorio, lo veía hacia campesinos que los maltratan o jóvenes que los llevan borrachos a la cárcel, o los detienen.

Un presidente que estuvo por ahí, un grupo de gente que estuvo gobernando y después entró otro grupo político que también se metió ahí como a tratar de manipular la gente que fue de Antorcha Campesina, en ese tiempo estamos hablando de los principios de los 90. Entonces yo entro en relación con la política, creo que tiene que ver con una indignación ante la opresión, ante lo que opinan los demás.

Yo creo que la política como tal a mí siempre me ha gustado, a mí me gusta la incidencia, me gusta el aportar, sobre todo el ver lo que es correcto o ver lo que no está bien, no me es indiferente todo ese conjunto de desigualdades, opresiones, etcétera. Y bueno, después participó, fui candidato a presidente municipal, candidato en el 2001, ya casi terminando la carrera, en la Universidad estudié Sociología, aquí en la UAM Xochimilco. Y bueno pues, te formas en el zapatismo y

todo eso, yo entré a la Universidad en el 94, me toca ver el movimiento social que se gesta y genera un impacto en los jóvenes y es muy bonito.

Lo que tenga que ver con ese movimiento el Zapatismo, como tal el Zapatismo que surge a partir de un *boom*, pero un *boom* que era compartido, había una necesidad de construir de crear, todo el efecto de los 90s, grupos de rock, por ejemplo los Caifanes, que no podemos entender todo esto sin esta proliferación de grupos de rock, grupos por donde sea, era impresionante, pienso en el Zapatismo y pienso en los Caifanes, pienso en estos grupos que escuchábamos en ese tiempo. Entonces para mí la política siempre ha estado ahí, pero no la política partidista como tal, aunque estuve participando hace años, precisamente allá en mi pueblo, en procesos políticos de organización contra los que querían quedarse con la presidencia, el subir y participar, en fin, siempre he tenido como esa postura.

En la secundaria tuve un profesor muy bueno. Él me influyó en estos procesos de indagación, llevaba ese periódico de *La jornada* y en el pueblo no llegaba ni el periódico. El profesor venía de a una hora de distancia de donde vivíamos donde compraba ese periódico y ya nos lo enseñaba, entonces veíamos las noticias, estaban las elecciones y el Fraude del 88, él se enojaba y nos compartía.

Entonces éste era el maestro que me había enseñado a que me anime a escribir un poema, yo no sabía que era un poema y pues yo agradecía eso.

Entonces se van sembrando cosas y esa es la importancia de ser maestro y bueno cuando yo me involucro en el activismo en el movimiento zapatista me doy cuenta que es muy complejo articular un movimiento de izquierda en este país. Ha costado muchísimo porque que ha habido mucha opresión sin duda a estos sectores sociales oprimidos, utilizando las tecnologías ahora. Entonces yo sí creo que todos estos movimientos que se gestaron sí han aportado mucho a este campo que nos ha costado tanto.

Entonces yo veía muchas situaciones bien difíciles, aún de los partidos políticos, las presiones que había de los intereses, los amarres, todo esto en el PRD (Partido de la Revolución Democrática) en donde estuve en el 2001, 2002, después cuando formamos el partido México Posible o el Social Demócrata, valió, se terminó de ir al carajo, fue permeado por gente externa como expristas, etcétera, todo eso lo viví.

En fin, cuando yo participo en todo, dejo un poco el movimiento zapatista, dejamos de ir a Chiapas y todo esto, porque fue interesante llevar una agenda en ir, estar, conocer, siempre son estos grupos de izquierda bien agónicos y muy difíciles no puedes a veces proponer cosas, entonces eso por una parte y cuando ya te contextualizo diciendo las cosas que hice, pero así llego al momento, en que llego con el arte. Yo participo, empiezo a hacer performance en el tema de homofobia y crímenes de odio, empiezo a hacer esto a partir de que veo que hay mucha agonía en el movimiento, es bien difícil articular cosas y cuando ya lograbas algo, que ya lográbamos un convenio con el Metro, que vamos a ir, vamos a una capacitación, yo decía: “No, ¿para qué?” o de repente unos te arropan y otros no. O cuando logramos un evento de una sensibilización de gente del periódico por sus comentarios homofóbicos acerca de sus notas que en utilizaban la palabra “joto” y cosas así que había en ese tiempo, así es como de repente yo me dedique a hacer algo para mí, algo que este activismo me tenía que reivindicar y era el motivo que iba a retractar hacia la comunidad, ahí es donde aparece el tema del cuerpo, ahí es cuando te preguntas como esta situación te puede servir.

Así es cómo empecé con el tema del performance, el proyecto era un caso de homofobia donde yo escribí un poema y hacia imágenes, a partir de ahí se generaron imágenes de las cuales se seleccionaban algunas y se subían a la red, esto en el 2008 cuando yo empecé en Facebook.

De ahí yo empecé a trabajar como maestro en el 2006 en Ecatepec, ahí me di cuenta de todas esas problemáticas y entonces, ahí fui articulando más que un quehacer, un saber con la idea de ver cómo puedes apoyar, cómo puedes aportar a esta realidad, fue muy complejo.

Yo dentro de mis clases en la preparatoria, iba dando cuestiones de arte, a mí me parecía importante trabajar el cuerpo otra vez, porque yo veía que a muchos jóvenes les costaba mucho trabajo desdoblar, es así que a través de los movimientos yo les decía que ilustrarán un problema que cotidianamente vivas en tu casa, pero que no te gusta. Todos los problemas atravesaban la violencia, con esto yo empecé a construir cosas y ya más adelante viene esto del performance, como una forma de poder contar, de decir y así es como surge el taller en 2011.

En 2011 empiezo con los talleres de performance teniendo como antecedente una serie de imágenes congeladas que ilustraban problemáticas y que llamaba: “Los daños humanos del neoliberalismo en los cuerpos de los jóvenes de la periferia”. En Ecatepec pude darme cuenta que había mucha discriminación, no sólo de índole sexual, sino por condición de clase, por origen étnico, por expresión, etc. Así es como decidí organizar lo que llamé la "Pasarela de la diversidad”.

Entrevistador: Después de todos antecedentes que contaste, ¿encuentras una diferencia entre las formas de activismo que tú practicabas en tus inicios y la que ahora estás realizando de mano del arte?

M.A.: Claro, porque cuando yo retomo de nuevo los performances es que estábamos en una coyuntura de mucha violencia, entonces ahí es cuando el cuerpo se potencializo muchísimo porque no había forma de protestar, era el 2011, finales del sexenio de Felipe Calderón más que simbólicamente. Nuestro primer performance lo hicimos el 8 de Marzo, inclusive una periodista me dijo: “Tú lo hiciste antes de Javier Sicilia, iniciaste un movimiento de protesta contra la violencia antes de Sicilia” o al menos así lo dice ella, no lo digo yo.

E: ¿Por qué mencionas que no hay una forma de protestar?

M.A.: Porque no había ni marchas, había mucha represión, había un miedo cabrón o sea, imagínate ver 50 cuerpos ahí en la avenida, ahí en Veracruz, en Morelos, no sé cuántos en Michoacán, en Monterrey.

E: ¿Te refieres al miedo que existía por todas estas masacres?

M.A.: Ahí te preguntas “¿ahora qué vamos a hacer? No había protestas, ahí es cuando surge el movimiento este de “No más sangre”, que curiosamente tiene que ver con un ambiente de miedo, de terror, estaban apareciendo muchos cuerpos y sobre todo las desapariciones. Primero aparecieron los asesinados, después los desmembrados, después descabezados, después desfigurados del rostro. Yo tengo bien claro que fue un proceso de cuando fueron apareciendo este tipo de cuerpos y ¿quiénes fuimos los que respondimos? Pero a pesar de eso, los mexicanos se pusieron de pie, de eso no hemos hablado en este proceso de transición, no nos hemos reconocido, no nos hemos juntado, nos hace falta sanar esa parte.

López Obrador no ganó con Morena, gano con todo un Movimiento que se gestó, mucha gente de la sociedad civil buscó y encontró formas de responder, esta que hago es una, pero hay muchas otras formas desde el activismo, desde la organización, desde los colectivos.

E: ¿Entonces esta manera de introducir herramientas artísticas como el performance tuvo que ver con qué?, ¿con las antiguas formas de protestar?, ¿no eran suficientes para el contexto que se estaba desarrollando?

M.A.: Claro, potencializo, las herramientas anteriores no eran suficientes, porque el arte desactivo mucho, sobre todo nosotros que empezamos aparecer, ahí en un basurero y eso lo dicen los periódicos alrededor del día 8 de marzo de 2011 y después de esas fechas éramos nosotros los que aparecíamos. El 8 de marzo de 2012 y el 8 de Marzo de 2013 y alrededor, las primeras planas de varios medios, somos nosotros.

E: ¿Quiénes son nosotros?

M.A.: Las niñas de la prepa “Pancho Villa”, y de las niñas de la prepa nadie habla, más que dicen que sí, que bueno, sí hay unas niñas que participan con unos maestros y es lo que dicen y ya listo, pero no se atreven a decir que un Movimiento contra la violencia feminicida empezó al menos en el Estado de México, quien gesto toda una inspiración, fueron las niñas de la prepa “Pancho Villa”, eso es la verdad, eso fue en 2011. Los Movimientos que aparecen después son de 2015 y después ya la Red de feminicidios del Estado de México, pero ésa fue la forma de protestar contra la violencia feminicida con el arte, empezó en la prepa “Pancho Villa”. No creo que haya empezado en otro lado y en este uso del performance colectivo y este uso desde la calle, desde el cuerpo en que estamos, porque el otro aparece en los Museos, los perfomances aparecen afuera de museos, dentro de museos, en exposiciones en encuentros y la verdad eso yo no lo sabía hasta que un amigo que conocí en 2016 se interesó y me empezó a contar eso.

E: Entonces regresando a la pregunta: ¿Cuál sería la diferencia entre el activismo normal y lo que tú haces por medio del arte?

M.A.: Yo no sé si la palabra “artista” esté bien, aunque hay gente que lo usa y está muy bien. Seguramente hablar de artivismo es como muy amplio y yo no había

escuchado ese concepto hasta por ahí del 2015, antes era solamente esa idea de poder hacer algo que pudiera servir para dotar, para educar, para poder sensibilizar, después impactaba a la comunidad, en la sociedad y ya después en los políticos, que ya es cuando me llaman algunos gobernantes a mi teléfono celular. Yo creo que el activismo como tal es como una postura que uno tiene ante la opresión, ante la desigualdad, ante la intolerancia, ante el odio, ante la intolerancia y ante ellas, las del mismo Estado. Este arte político desde el cuerpo, el performance: ¿a quién impacta primero? Impacta a quien pone el cuerpo, educación... es algo a lo que llamo "Pedagogía del performance", es una pedagogía que primero desdobla emociones, retracta emociones, dolores y violencias guardadas en el cuerpo. El cuerpo como un espacio que guarda, que siente, que percibe, pero también que recibe mensajes.

Entonces este cuerpo es el que primero hay que impactar, se impacta hacia afuera, entonces es este cuerpo que representa a mujeres que viven, son ellas las que se ponen las marcas y es una forma de concientizarte, son ellas las que gritan, una forma de desdoblar, es una forma de ver este lugar. El performance impacta a ellas mismas (las alumnas) primero y después al representar desde el "yo soy" historias de mujeres víctimas de feminicidio hay una postura política y es algo a lo que yo llamo "ponerse en el cuerpo de la otra", en tanto una "empatía corporal", como yo lo llamo.

Esta empatía corporal busca sensibilizarte desde la indiferencia, la apatía. Después el espectador, la existencia de una ética en la construcción de la imagen, es una imagen que se cuida, porque también hay una ética para trabajar con estos temas, al menos en mi caso hay una ética. En un taller que tengo desde 2013 para acá, el Taller "Mujeres, Arte y Política" que he dado en las prepas y las universidades, tiene que ver con temas que trabajamos con la audiencia, pero desde una ética y siempre se tiene que cuidar que se trata de personas y que esas personas tienen familias y que esas familias tienen que tener esos mensajes y tener una postura ahí. Y cuando sucede es cuando hay una ética desde el cuerpo, como yo lo llamo, porque cuando existen estas formas de contar, desde los colores, la vestimenta, es reconocer las formas desde la destrucción, diferencias que hay hacia las mujeres y hacia las niñas

en las periferias. Entonces cuando tú vez estas fotos, tienes esos cuidados. Entonces, ¿para quién es el arte?, ¿el arte es el fondo o la herramienta?, ¿qué hay hacia las mujeres? Yo estoy trabajando con cosas sensibles del cuerpo y el respeto. ¿Cómo se puede usar el arte para contar y nombrar una historia? Visibilizando, regresando la mirada, poner ese cuerpo que ya no está, pero que sí está a través de la representación. Sí ha sido un activismo político desde el performance, que ha impactado y tiene sus impactos diferentes, se construye de diferentes escenarios con todos los cuidados y se pone en estos lugares, porque hay que regresar a estos lugares. Cuando nosotros hacemos estos performances en estos lugares o afuera de un bar porque ahí mataron unas chicas y nadie habló más de ellas, pues es decir: “aquí pasó esto”: es la memoria. Entonces vienen ya otros elementos más que se han ido articulando, la memoria, la posibilidad de decir: “esto no nos es indiferente”, tenemos que seguir diciendo, con todos los cuidados, qué se requiere, con todos los sistemas de seguridad. Entonces yo sí creo que ese arte como tal, a diferencia que no solamente es una protesta y se cierra la calle, sino que se va tejiendo el arte, como tal refracta hacia muchos lugares, con sus muchos mensajes y esos mensajes desde esos cuerpos, sí están tejidos, están articulados con esa intención.

Por ejemplo, en 2012, la primera acción, había una periodista que me contacta desde Francia, finales de 2013. Me busca, nuestro trabajo ya se conocía allá, acabábamos de hacer ya la cuarta acción, ella estaba haciendo una investigación sobre feminicidio en América Latina. Escogió Tamaulipas, Ciudad Juárez y Ecatepec. En ese entonces ya era famoso Ecatepec por los feminicidios y Guatemala. Ella vino acá, la lleve, hizo su material y contó lo que sucedía. Hay muchos periodistas que se han acercado, como de *El País*, la *BBC*, del País Vasco, de Argentina, de los Ángeles, aquí en México de un montón de lados, de *Río Doce*, son personas que se han interesado porque les han impactado las imágenes, entonces han venido a buscar a estas niñas que están participando.

E: Los medios de comunicación ¿han sido una parte importante para virilizar estas acciones?

M.A.: Primero nosotros invitábamos a los medios, después ya ellos llegaban solos, me buscaban para hacer un reportaje sobre ello. Se habla de una precarización de

la vida, no sólo pobreza, yo hablo de una destrucción, no hay sólo una forma de descomposición, el alejamiento del Estado, la corrupción y algo a lo que yo llamo la mirada política del desprecio de lo pobre y de la mujer pobre, y todos los defectos que traiga, sí hay feminicidios, hay juvenicidios, hay suicidios y entonces de eso es lo que hablo. El feminicidio en Ecatepec o el feminicidio en las periferias de la Ciudad de México, es la expresión más cruel de destrucción de las vidas por parte del sistema neoliberal, eso es la verdad, hay otras formas de vida que se destruyen, pero ésta es la expresión más cruel. Las madres de las niñas se han ido sumando a estas acciones desde el acompañamiento, ante la poca confianza de algunas madres en que las acciones que realizan sirvan de algo, alguna alumna menciona que “¿sí sirve?”, porque al menos ellas se están dando cuenta de lo que les pasa: “No es normal, esto sirve para que estemos al pendiente de nosotras”, dicen las alumnas.

Yo contestaba, “pues claro”, porque hay que estar pendiente de lo que está pasando, hay que estar activa. Este arte, al momento de encarnarlo, de practicarlo en los talleres por supuesto, fue articulando todo un lenguaje del arte, a crear estas imágenes que su vez ayudo mucho a las acciones de los gobernantes, porque antes no se hablaba de arte. Ahora ya hasta hay un museo de feminicidios y arte con artistas. Ahí hay un fotógrafo que nos acompañó mucho tiempo, el libro de la memoria de esta muestra, aparecen casi el 80% imágenes de una niña de la preparatoria “Pancho Villa”; ¿y sabes qué? ¡No tienen ni los créditos de que es esta niña de la prepa Pancho Villa! Eso es lo mismo, es borrar otra vez, es utilizar, entonces ahí estamos en un problema bien cabrón que eso es nuestro debate.

Pero sí es importante cómo ese arte pudo visibilizar y ahí está, por supuesto que lo logró, porque bueno, el Estado estaba ahí muy presente. Luego de ahí salieron las colectivas, me llamaron, formamos lo de la Red de Denuncia de Feminicidios del Estado de México, después nos articulamos para hacer en el 2015 una denuncia en Chimalhuacán y después nos reunimos para visibilizar la situación del Río de los Remedios.

E: Me gustaría aclarar ciertas cuestiones, por un lado, está tu papel de profesor, hay una pedagogía, ¿podrías contarme de qué manera es el proceso para generar o para que generen una pieza colectiva?, ¿cómo inicias?

M.A.: Está mi taller “Mujeres, Arte y Política” en la prepa “Pancho Villa”, poco a poco vas articulando a los jóvenes antes de llegar al performance. Empezamos haciendo un collage con el tema de la identidad, hay ejercicios que se relacionan con la esperanza, con la liberación, son temas que trazo ahí, porque hay que construir una posibilidad, una esperanza, si te pones hablar de pura violencia, pues es espantoso. Funciona de dos maneras: en mi trabajo de clase, yo trazo una “pedagogía del cuerpo” ya en mis clases, hay una evaluación del 30%, que es construir una pieza performática en colectivo, que es lo que traje de mi taller exterior para meterlo en mis clases. En ese taller que se llama “Mujeres, Arte y Política”, trabajamos el tema de género en sí, y en la prepa trabajamos problemas sociales en una materia que se llama “Metodología de la investigación”. Esto lo vínculo con la “Pedagogía del performance”, que es muy fácil. Yo trabajo con lo que llamo empatía corporal, trato de que este proyecto de investigación, que es colectivo, darles la oportunidad que lo elijan libremente y casi el 99% son de temas de violencia o de violación de Derechos Humanos en Ecatepec. Casi todos eligen temas que les duelen, suicidios, secuestros, inseguridad, asaltos, feminicidios, violencia hacia las mujeres, violencia hacia ellos como niños, poca calidad de vida, poca identidad. Hay un trabajo de introspección para encontrar nuestro objeto de estudio. Dentro del grupo pasado, casi el 70% eligió violencia de género, violencia hacia la mujer, violencia familiar, violencia sexual, feminicidios, desaparición de niñas, yo no se los sugerí, ellos lo escogieron.

A partir del proceso, del diálogo, uso una metodología, es dialogar con los problemas contextuales, yo hablo de una pedagogía desde el contexto, una “pedagogía del performance” como tal, la perspectiva de género, pensamiento crítico, ahí están presentes por parte de mi información, información de Derechos Humanos. Entonces, cuando ellos ya conocen, vamos a hacer una representación performática a partir de un personaje. Les pregunto: “¿cómo es el personaje?, a ver dibújalo, una silueta de él, ¿qué relación tiene contigo?, descríbelo; y ahora vamos

a hacer; ¿les gusta el performance?, ¿conocen lo que es el performance? ...bueno, vamos a investigar... el performance lo más cotidiano en español es esto, ¿a alguien de ustedes les gusta actuar? *Ah no, pues a mí*", dice alguno. "A ver, vayan buscando en su grupo quién podría representar la situación."

Entonces ya, ahí van poco a poco, el performance, como tal es esta representación, es el cuerpo, entonces llegas, pregunto: "¿qué cosa va a hacer tu personaje?". Esto se sigue a partir de pautas, es decir: "Vamos a contar la historia de lo que le pasa a tu personaje, ¿cómo siente, sobre todo, ¿qué siente?, ¿qué colores tiene?, ¿cómo se sentirá una persona que está pensando en el suicidio?, ¿cómo será su piel?" Entonces utilizamos eso, "¿cómo crees que se sienta?, ¿cómo representas a una persona que se va a suicidar?". Entonces alguien dice: "no, pues de negro; no, pues con ojeras; ¿qué más? Artículenlo". Ya alguien dice: "traemos esto maestro", todos se ponen contentos.

E: ¿Y esto los lleva a las imágenes que mostraste en tu *Instagram*?

M.A.: No, eso no tienen nada que ver, eso es otro ejercicio. La vez pasada utilicé el libro de *Pedro Páramo*, porque había que comentar la lectura, se hizo un paralelismo entre los personajes de *Pedro Paramo*. Leímos hasta la página 90, porque ellos decían que luego no tenían tiempo de leer. Entonces creamos el proyecto de "Los Páramos de Ecatepec", y ahí metí a estos personajes que estaban metidos en su tema. Uno de ellos participó, quedó un ejercicio precioso, que era generar la empatía (muestra las imágenes de su teléfono al entrevistador). Había que hacer una máscara, estaba "Sir Suicidio", estaba el silencio que no tenía sentido de vida, todos son negros, esto fue en el Día de Muertos, otro era feminicidio, ahí es donde se involucran los alumnos. ¿Sabes por qué se involucran? Es que hay una forma de desdoblamiento, aquí ves que, quien quiso participar, en el fondo trae cosas, entonces ya no tienes que ser psicólogo. Al principio hice participar a uno, pero en el segundo semestre ya involucré a todos. Hay proyectos donde participan todos, hubo un proyecto que se llamó "Los daños humanos del Neoliberalismo en Ecatepec", hay generaciones que son súper buenísimas actuando.

Mi metodología es si, **hay que visibilizar, pero también hay que reconstruir**, yo hablo de destrucción entonces se reconstruye, entonces en el cierre del performance hay un proceso de sanación, de reconstrucción que sana, no sé si la palabra “sanación” es la más adecuada, pero sí que reconfigura emociones corporales, la forma de mirar, de sentirse, ésta es la empatía. De que no me es indiferente lo que le pasa a mi compañero, entonces como todo es en equipo, van a caracterizar a su compañero, le van a conseguir maquillaje, todo, porque es parte de su trabajo, al mismo tiempo alguien le va a dar un regalo, ese regalo puede ser algo muy simbólico con mucho cariño porque lo va a guardar, ahí es cuando siempre lloran pobrecitos, hasta yo lloro.

E: ¿Entonces este proceso puede estar más cercano a una obra de teatro? Por lo que me decías que partían del libro de *Pedro Páramo*.

M.A.: No, no tenemos un guion, partimos de los cuerpos en movimiento.

E: Claro, pero ellos tuvieron que leer a *Pedro Páramo* antes, ¿hacer una especie de reinterpretación a las circunstancias que ellos viven?

M.A.: Bueno, *Pedro Páramo* fue porque teníamos que fomentar la lectura, y bueno de ahí surgió. Otro tipo de piezas se logran a partir de la discusión de problemáticas sociales e ideas, analizando cuáles son las formas, los problemas que tienen que observar y concluir que son propios, cómo se hacen cargo de ellos. Así empieza el trabajo, una chica, por ejemplo, se caracterizó de desesperanza, otra de cómo se sienten los cuerpos, otra de silencio, del suicidio, del maltrato a las mujeres, etc. Primero se toma conciencia a partir de un diálogo, después ellos van reconociendo lo que les afecta mediante la empatía.

E: Todas estas máscaras que me muestras en las fotos, ¿son ideas de ellos mismos?

M.A.: Claro, yo sólo soy un guía, yo soy un provocador, ellos mismos definen si su trabajo impacta o no, muchas veces me dicen: “eso ya lo hicimos”, “eso no dice nada”.

Hay varios temas, no sólo los de feminicidios, hay de maltratadores o más temas, si se toma en cuenta que los equipos son de 6 personas y en un salón hay hasta 60 alumnos, pues se crean hasta 10 u 11 personajes. Hay temas de homofobia,

transfobia, cada año hay nuevas cosas: el abandono escolar, el *bullying*, hasta crean frases u objetos que les simbolizan algo personalmente.

E: ¿Cómo funcionan las acciones, en la escuela, en la calle, convocan a alguien?

M.A.: Sí convocan a sus papás a que venga a verlos y las personas que están por ahí se acercan.

E: ¿Ustedes eligen el lugar donde realizarlo?

M.A.: No, pues no hay espacios, sólo está el deportivo. En una acción, por primera vez los alumnos representaron a los maltratadores, antes sólo se representaba a las víctimas, ahora hasta ya hay rostro para los maltratadores.

Entonces esto se traza muy fácil, no me gusta contar mis pedagogías, pero te las cuento, primero hay una serie de actos, primer momento, segundo momento, luego es libre, se les pregunta qué va a ser su personaje y luego el cierre es la esperanza, la liberación, movimiento, cambio.

E: ¿Es una especie de guion que se va construyendo?

M.A.: Sí, para que tenga una estructura, si no pues se van a hacer pelotas ahí todos, ¿no?

E: Esto que me dices me lleva a una pregunta que tenía estructurada y es ¿de qué manera la creación colectiva incide en la efectividad de la propuesta?

M.A.: En que cada propuesta colectiva, cuando la presentan a ensayar es una, y luego cuando la presentan, pues ya es otra cosa, porque le agregan cosas; por ejemplo, a una pieza le cambiaron el nombre porque al parecer se les olvidó el nombre inicial.

Cuando vamos a hacer performance, pues vamos a buscar un lugar seguro, se organizan para ver el lugar primero; de hecho, pronto vamos a tener un performance en los límites de la Gustavo A. Madero para apoyar a una mamá, una chica que es de Ecatepec, pero la mataron en la Ciudad de México.

A veces el trabajo colectivo funciona a través de las decisiones que toman las niñas; por ejemplo, luego dicen: “Es que esto no impacta como que sentimos” Y yo les digo: “Pues no, porque estos performances siempre tienen que tener su *punch*, tienen que tener su quiebre, porque el quiebre siempre tiene que tronar la emoción,

porque hay que sensibilizar. Entonces si los performances eso no lo tienen, no funcionan”.

Así es como las niñas del performance de las bolsas que viste, soy su fan número 1, porque son súper autónomas, se involucran, porque esa parte cuando terminan rasgándose las bolsas y sus compañeros se terminan quitando y es un empoderamiento muy fuerte.

Paralelamente, ¿qué pasa con las chicas de las colectivas? Los grupos que andan en la red de feminicidios, es lo mismo, cada performance es diferente, siempre hay un mensaje muy distinto para ellas. ¡El que hicimos allá en Jardines de Morelos por el famoso monstruo de Ecatepec, *n'ombre!*, ¡ése fue muy fuertísimo!

E: Por ejemplo, el performance que hicieron el Río de los Remedios, ¿cómo fue?

M.A.: Ése es impresionante, participaron 22 mujeres, todas aventaron flores al cielo, el performance se llamó “El ritual de sus miradas” Y ellas son gente de la sociedad civil, son del grupo de arte-acción. Lo bueno de todo esto es que yo tengo muy buenas migas con estas chavas feministas de las radicales, hay vecinos que participan.

E: ¿Y cómo se involucran?

M.A.: Nosotros llevamos un guion escrito del performance para quien esté, ahí ellas se van diciendo, se van organizando, van revisando y se van poniendo de acuerdo. Esto es cuando hacemos acciones de la sociedad civil, llevamos unas pautas en hojas para la gente que se quiera sumar, para las nuevas. Hay niñas pequeñas que dicen: “¡yo quiero participar!” Se suman con sus mamás, suelen quedar conmovidas. El sentido de ese performance era usar colores tenues, por parte del impacto que dio la noticia, un feminicida que se comunica, un aturdimiento, tapadas con el color crema. Este performance se realizó 8 días después de que capturaron al monstruo de Ecatepec, al lado del lugar donde se le encontró, en Jardines de Morelos.

E: Entonces, ¿tú estás siendo un generador o catalizador de una nueva forma de activismo?

M.A.: En estos temas yo creo.

E: ¿Qué tiene que ver con el utilizar herramientas artísticas?

M.A.: Y con lo que tengamos, porque no estamos utilizando casi nada, porque hay una necesidad.

E: Estos performances desde la sociedad civil, ¿son improvisadas?, ¿tú qué papel llevas ahí, eres un coordinador?

M.A.: Yo creo que un provocador, más que un coordinador, pensamos la idea entre todos, nos juntamos; por ejemplo, el performance que hicimos ayer se pensó que apareciera una mariposa y ellas nunca han representado una mariposa.

Entonces pensaron, pues era una muchacha de 17 años, ¿por qué no jugamos? Dijeron: “Es como una inocencia”. Yo les pregunte: “¿Y por qué una mariposa? Me dijeron: “Pues no sé, es como de cuando eres niña, que te educan y pues es así como su mamá nos cuenta yo pienso en eso”. Entonces digo: “Vamos a trabajar sobre eso”, entonces pensamos en los colores y alguien dijo: “Ah no, pues es que la mamá sugirió que fuera blanco”. ¿Y qué otro color? Alguien dijo: “¡Ah, ¡pues el rojo!”, pues por todo lo que paso, por la sangre. Entonces dijimos: ¿cómo podemos hablar del rojo sin que sea referencia a la violencia? Entonces ahí es donde viene ya la ética. Todo eso ya lo han aprendido, eso es parte del taller.

Es como esos diálogos que hemos construido, así sigue la planeación, y digo: “Pues vamos a recuperar lo que hemos realizado en otros performances, ¿entonces de qué color son las alas?”, y bueno, así se arma.

E: Entonces para ti, ¿cuáles serían los beneficios de trabajar colectivamente?

M.A.: Yo creo que hablar más allá de beneficios, son esfuerzos necesarios que se tienen que generar, porque el tema del performance siempre ha sido muy ególatra que las piezas de arte se practiquen así. Yo ahora fui a dar un taller a la UAM Cuajimalpa que se llamó “Del odio a la disrupción desde lo femenino”. Y pues me sorprendió, me conmovió saber que está tan oculta la violencia que se genera hacia las mujeres, es impresionante.

Trabajamos con los objetos, alguien me preguntó: “¿Oiga profesor, ¿y nuestro vestuario?” Le dije: “Ya aparecerá, no te preocupes por eso”. Entonces en este curso se tuvo que acortar porque sólo tenía dos días para impartirlo y presentar los resultados en un festival.

Llevé una propuesta de música para que ahí se inspirarán, les dije que sí tenían otra propuesta lo podríamos checar; sin embargo, se generaron imágenes muy fuertes, el proyecto se llamó “Los objetos del odio femenino”.

Yo casi no participo en los performances colectivos, uno que otro lo he hecho cuando los demás me dicen, pero ¿sabes por qué no lo hago? Porque siempre tengo que estar *al tiro*, sobre todo cuando vamos a lugares súper inseguros, *chacalosos*, yo soy el que tengo que cuidar la seguridad de todos. Es como cuando fuimos a Neza, busqué un lugar frente una iglesia para empezar, así como también informe al Municipio que íbamos a hacer una protesta.

Nos mandaron una patrulla, uno de los policías llegó buscándome, cuestionándome: “¿Qué era lo que íbamos a hacer?, ¿no que iban a protestar?” Yo le dije que más que una protesta era un acto memorial por las chicas (que encontraron muertas ahí). Inmediatamente el policía me empezó a preguntar si sabía en lo que andaban metidas las chicas que mataron. Yo contesté que sí sabíamos, sabemos qué pasó, que no íbamos a discutir, que veníamos hacer un memorial de Derechos Humanos. Y así le vas buscando cómo suavizarlo. Y el policía contestó: “¿Pues a qué hora lo van a hacer? Dijeron que a las 11 y ya van a ser las 12”. Y así, a las 12 que se largan, nos dejaron ahí, pero bueno llevábamos compañeros, entonces pues ya entre todos estuvimos cuidándonos, pregunte a todos: “¿Lo hacemos?”, “¡Sí lo hacemos!” contestaron.

Tomamos la calle, lo hicimos y nos fuimos, pues teníamos halcones y chicas ahí, lo bueno es que éramos una banda, bastantes, como 40 personas. Entonces si no hay gente que te acompañe no se hace, es así como vas garantizando la seguridad.

No es lo mismo estar de provocador dentro de la escuela, que se hable, que se discuta, que se visibilice, a que afuera se usen otras estrategias de seguridad; si vas a la Universidad o a la Feria del Libro, pues les dices: “Nos vamos todos juntos, vengan con sus mamás, etc.” Entonces vas viendo.

Regresando a tu pregunta de trabajar colectivamente, a veces las chicas me dicen: “¿Cuándo repetimos tal pieza?”, “Pues ya es de su creación”; yo les digo: “Yo soy sólo el maestro aquí, háganla suya, reproduzcanla, denúncienlo, hagan un colectivo”. Y entonces me dicen: “¡Muchas gracias!”.

Yo soy un provocador, una persona que le gusta el arte, sobre todo que ama la vida. Entonces como en esa pieza que aparece la mariposa, ¿por qué aparece? Pues porque se dialoga, porque se escucha, porque nos reconocemos en colectivo.

No como los que dicen: “Ah no, yo soy alguien deconstruido, yo soy activista que ha hecho trabajo aquí y no sé dónde”. Eso es un “performance del performance” y no digo que esté mal, pero yo digo que si vas a trabajar en un lugar donde están hablando de feminicidios de desapariciones y vas a presentar ahí una pieza dentro de un museo eso sí está culero, y luego cobran.

Yo creo que si queremos hacer algo por este país para cambiar, pues tenemos que involucrar a más banda y tenemos que quitarnos el ego, tenemos que impulsar.

Por ejemplo, ya se formaron 3 colectivas, ahí andan las chicas, “Las periféricas”, con las que vamos a estar el viernes, que algunas van unas veces y otras no, porque no pueden, ellas son como 7; “Las invisibles” que ya traen otra banda, a veces entre ellas tienen discrepancias, luego me dicen: “¿Qué haces con ellas?”, y contesto: “Mira, que se fomenten las autonomías, las discrepancias, qué bueno, pero lo van a seguir haciendo”.

Yo ya hice lo que tenía que hacer, como lo hice en la UAM Cuajimalpa o UAM Iztapalapa, donde hay muchas estudiantes que me preguntan si pueden hacer su tesis sobre mis temas, yo les digo: “Adelante, nadie está inventando el hilo negro”, pero sí tenemos que reconfigurar cosas estéticas y políticas, pero éticas.

E: ¿Cómo defines lo ético en este sentido?

M.A.: Pues a partir de que tienes en verdad un respeto, de que lo que estás hablando tiene que ver con cosas muy dolorosas. Y que esas cosas dolorosas las sigue viviendo mucha gente, que las están pasando y que no quieres que le pase a nadie. Entonces es cuando uno tiene que tener ese cuidado.

Yo ayer trabajando con la mamá (de las víctimas) han participado hermanas, aquí ha participado la señora Norma Andrade en los performances.

Si yo fuera otra persona presumiría que, en mis performances, han participado estas familiares de las víctimas, y que lo mío es lo más *fregón*. Pero no, qué bueno que participan, que lo hicieron suyo. Irene Buendía participó en *Rostros de fuego* y ella

me dijo: “Maestro, ¿qué voy a hacer?” Y que te digan eso, dices ¡wow! No hace otra cosa más que conmoverte, porque dices “¡pero qué necesidad!”

Una vez alguien se estaba peleando conmigo me decía: “¡Es que tú estás exponiendo a las niñas!” Ni yo, ni las niñas tendríamos la necesidad de andar haciendo esto, ¿por qué no te cuestionas que son niñas a las que les debe estar pasando esto? Te dicen que no te tienes que estar involucrando, que esto no es cuestión de hombres. Yo ahí no debato, eso para mí no es debate. A veces te dicen eso es tema de mujeres, yo creo que cuando dejemos ese debate vamos a avanzar más rápido. Si no, lo que sí está pasando es que nos están deteniendo. Quizás esto haga que se generen enemigos, yo no me busco enemigos, pero hay gente que está al pendiente de lo que hacemos, porque seguro los nuevos gobernantes te buscarán para decirte: “¿Qué se te ofrece?”.

E: ¿Has pasado por un lío legal acerca de lo que hacen?

M.A.: Lío legal no, sí me han invitado que el café, sobre todo algunos gobiernos.

E: ¿No te han acusado de algo? Porque hay un cierto riesgo que existe por sus acciones.

M.A.: Sí, me pusieron un texto como de tres cuartillas en mi muro de *Facebook*, nunca lo borré. Fue a partir de un performance que fueron a ver otros, unos supuestos chavos radicales de izquierda. Difundimos el evento, participaron como tres organizaciones de la zona, había muy poca gente, éramos como 40 o 60, los que siempre hay de gente. Cuando ve esto, y las réplicas que obviamente hay en las redes, las imágenes, los medios, ahí es lo importante, yo siempre digo: “Tenemos que sacar el tema de Ecatepec, tenemos que sacar el tema de aquí, del basurero”. ¿Cómo lo sacas? Pues así: ¡*Pum!* Ahí están los medios.

Las mujeres dicen que van ahí, abajo de las aguas negras, donde aparecen. Y nosotros no tenemos ninguna imagen de sangre, eso tienen que ver con la ética, hay marcas, se sugiere. Me dicen: “Vamos a armar marchas”, OK; “Vamos a hacer pintas”, OK, pero si dicen: “Vamos a embarrarnos de sangre, vamos a vomitar”, ahí no.

E: Has detectado algunas fallas en tus acciones, donde digas: ¿ahí me equivoque?

M.A.: -No, no, yo no creo, al contrario, yo tengo acercamientos con mucha gente, me buscan. Yo creo que algo estoy haciendo bien, algo estamos haciendo bien. Y cuando las chicas querían salirse del colectivo, yo les digo: “Muchachas, cuiden mucho este proyecto, háganlo suyo, es de ustedes, si van a buscar algún financiamiento seguramente, porque pueden hacerlo, por favor: háganlo con mucha transparencia, porque sólo con mucha transparencia van a tener algo más suyo, sino no pueden avanzar, y sí vamos a hacer algo así, ni los partidos ni los gobernantes son la panacea para poder entender, su lugar es otro”.

A mí, por ejemplo, una vez me hablaron, fue una cuestión de seguridad, gente que me ha citado en restaurantes al parecer para cooptar o intimidar, gente que se acerca en la calle en una *Hummer* y te saluda, te ve con esa mirada de “impunidad”, personas que te citan según para hacer una investigación y después te das cuenta que no es cierto.

Siempre tomo mis precauciones al no ir solo o pedirle a alguien que esté cerca mientras me reúno con la persona. Uno va buscando la manera sino de sobrevivir, de permanecer, no en el sentido de agonía, sino de esperanza, de un reto ético y estético. Si este arte político no asume una necesidad a partir de este contexto, yo creo que no tiene tanto impacto.

Porque no es lo mismo planear arte político en la Ciudad de México para luego ir a hacerlo a niños de la calle en el Bordo de Xochiaca. Yo tengo trabajo aquí en la colonia Doctores, por ejemplo, pues no: son realidades muy diferentes.

Entonces es importante trazar las piezas de arte político a partir del contexto y ese arte político tiene que ser subversivo a partir de esa destrucción.

Sí hay estas formas de opresión y destrucción desde ahí tiene que surgir este arte y esta propuesta estética, ética, política. Entonces si vamos a denunciar problemas, como la poca identidad que tienen los jóvenes, por ejemplo, pues no podemos hablar de falta de identidad, si no entendemos la precarización de la vida y como está ahí.

Entonces, ahí ese arte político tendría que portarse de otra manera. Es observar a detalle los problemas de los jóvenes de la periferia; por ejemplo, puedes confundir *bullying*, con problemas de precarización de la vida, o entiendes la falta de identidad

a partir de la pérdida de los vínculos afectivos. Es a partir de esto que se debe de trazar la estética, **es que tratar temas del arte con problemas sociales es muy complejo**, pero sobre todo se pierde porque está tan inmediato, a veces se teoriza tanto cuando tenemos que partir de que esa realidad está ahí y que a partir de ella tenemos que trazar, porque no hay elementos.

A mí, ¿cómo me surge una Pedagogía del performance? Porque son elementos que me ayudan a desdoblar y a incluir a jóvenes, en sacarlos de esas formas de entenderse y de mirarse, y entonces rompen esas rupturas que hay de esperanza, es que no me es indiferente, ellos piensan: es que necesito, es que yo valgo, es que yo importo.

Yo tengo los textos de lo que sintieron al final, cosas bellísimas, ahí dicen: “Yo pensé en que podía entenderme, yo me di un mensaje, yo creo que puedo salir, que yo me pude reparar”, dan palabras muy importantes, que dices: “Claro, aquí está”.

Y cuando ves a las chavas en las calles cuando protestan, cada una se siente tan diferente, algunas dicen: “Yo me sentí como que algo dejé, algo se fue, me siento tan tranquila, cuando acabamos de hacer el performance quedamos así tan contentas.”

Es muy bonito, y siempre acabamos yendo a tomar un pulquito, porque está también el sentido de comunidad entre nosotras, la gente que va. No puedes decir: “No, no, *bye*”. No, vamos a juntarnos, vamos a comer. En estas expresiones colectivas que son tan fuertes en el impacto, son reparadoras, son articuladoras de escenarios futuros, porque se encuentran más adelante, unas van, unas vienen, unas pueden participar, otras no.

Con las quinceañeras empieza el tema del *yo soy*, este video que se ha visto de la Red de Denuncias, todas empiezan con el *yo soy*, ese *yo soy* es encarnar, ponerse en el lugar de la otra y eso surge en la prepa “Pancho Villa” con las niñas quinceañeras.

Entonces han sido diferentes procesos, diferentes chicas, hay un proyecto de hacer una película, un director que se me acercó y yo le dije: “Pues platica con las chavas”. Los proyectos de las chicas de Ecatepec duran entre 5 y 11 minutos.

Entrevista a Alfredo López Casanova.

Presentación Alfredo López Casanova

Yo no soy activista, yo soy militante, hay una diferencia entre ser activista y ser militante, yo vengo de una colonia urbana de la ciudad de Guadalajara, en la que tuvimos que organizarnos para conseguir servicios públicos, estamos hablando de los años 80s y toda la colonia se organizó y nos vinculamos a movimientos urbanos sociales, estoy hablando de antes del gran fraude electoral del 88, en las organizaciones sociales que no existía el término de “activista”, se militaba o no se militaba, la forma en los procesos organizativos respondían más a un red de conceptos en los fueron determinados a partir de la gran represión a las guerrillas finales de los 70s, mediados de los 80s.

En este tiempo las organizaciones sociales hacen un recambio y ése consiste en voltear a ver a las colonias populares y los movimientos campesinos por la vía civil ya no político-militar, pero desde el concepto de la militancia, desde el rigor que tenía político-militar. El término activista viene acuñarse a inicio de los 90s, a mí no me dice nada, al final de cuentas puede resultar lo mismo, aunque algunos le tienen miedo al término “militante”, porque viene de “militar”, tiene que ver más con los movimientos radicales, o sea, si tú le dices a la SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación) si son activistas te mientan la.... Si tú les preguntas a las personas que están en campamento de lucha por el socialismo, no te van a decir que son activistas, son militantes. Si tú les dices a los del Frente Popular Francisco Villa si son activistas, les da risa.

Primero hay que diferenciar qué es una cosa y qué es la otra. Yo vengo de esa formación desde la adolescencia, a mí me tocó estar ahí por azahares del destino, de vivir en una colonia donde nació el Movimiento Urbano Popular en Guadalajara. En Guadalajara, pero vinculado a esas organizaciones sociales que tienen esa reconversión de la Asociación Cívica Revolucionaria desde el mismo término, si tú le mencionas a un activista esta palabra, se asusta.

La organización venía de una derrota a la CNR versión guerrilla de Genaro Vázquez, que fundó la CNR político-militar guerrilla en Guerrero. Asesinan a Genaro, algunos líderes cercanos a él siguen, sin embargo, el movimiento se apaga y se hace una refundación de la CNR en varios lugares del país. En Jalisco en 1982, justo en una Normal rural vinculada a las demás Normales, y yo me vincule a la CNR, es así que yo tengo clara la diferencia entre activista y militante.

Entrevistador: ¿Tú qué labor hacías ahí?

A.L.: Yo dibujaba, hacía volantes, los carteles, manejé perfectamente el mimeógrafo que ya no existe, que era donde hacíamos los volantes de manera manual. Había que tener una pluma sin tinta para poder calcar y dibujar, en los estenciles, unos los hacían en maquina y el huecograbado lo dejaban para las caricaturas.

Yo era muy joven, generalmente le copiaba a Rius, que era lo que había y que conocía, luego viene en el 86 u 88, al menos en Guadalajara, lo que parece el estencil electrónico, se sigue usando el estencil manual, pero el electrónico ya facilita el quemar el estencil con fotocopias en alto contraste y entonces yo estaba en la parte de comunicación.

La estructura organizativa a diferencia de los movimientos que se manejan como activistas, se establecen como términos de comunicación, nosotros éramos prensa y propaganda. Es decir, los términos van cambiando.

En mi panorama no estaba el tema de las artes, yo fui obrero diez años y por accidente me metí a la Escuela de Artes Plásticas de Guadalajara, tenía un poco la inquietud del dibujo, medio la pintura, la escultura ni siquiera estaba en el panorama. Siendo obrero me metí a estudiar a la Escuela de Artes, una escuela de la vieja guardia. Era la formación de técnicos de 5 años de pintura y escultura, área común. Esta escuela exporta todo modelo de formación de la Academia de San Carlos, hay que dibujar esculturas de yeso, había que salir a pintar a la Barranca, había que aprender a tallar la madera, a modelar, a hacer moldes de yeso, hacer taller, ¿no? Mi primera formación es la que me ha dado más valor, mi formación de técnico, yo no me considero artista, yo soy escultor. Soy muy técnico y hasta como de la vieja guardia, es decir yo vivo de hacer retratos, yo hago bustos y en el mundo de aquí, los que son egresados de la Escuela, no te saben hacer un retrato, hay que hablar

directamente. Una ocasión llegó un señor a la Academia de San Carlos, para ver quien le hacía una copia del MUNAL (Museo Nacional de Arte) y no encontraban a nadie. Me tuvieron que buscar a mí para hacer una copia, técnicamente había un profe muy bueno que había muerto, que le había trabajado a José Luis Cuevas, no me acuerdo cómo se llama, y no había. Es decir, yo pertenezco a la última etapa de la formación de rigor que fue exportada a Guadalajara por la Academia de San Carlos. Ésta es otra diferencia, si tú me dices a mí que yo soy artista, yo te digo que no me la creo.

E: Entonces, ¿cómo llamarías tú a esta labor que haces con las organizaciones civiles? Porque utilizas algunas herramientas artísticas, me parece. ¿Cómo le pondrías nombre, cómo lo diferenciarías?

A.L.: La diferencia es que en “Huellas de la memoria” hay una postura ética frente las cosas, hay una postura de un artista socialmente comprometido en lo que está sucediendo y se incorpora, fluye natural. Yo lo noté en artistas de Chile y Argentina que se incorporan con el movimiento de madres y su producción está ahí inmersa. Yo si estoy ahí, pero es como si estuvieras hablando con dos personas, es decir si tú miras mi página de escultor es chamba y no tienen ninguna connotación política, ni nada por ahí hay alguna cosa que se pudiera mezclar, pero trato de no hacerlo. Yo tengo una posición ética, tengo relación con casi todas organizaciones de familiares de desaparecidos del país por lo de “Huellas de la Memoria” o por otras cosas y no me presento como escultor y ni me conocen.

E: ¿Cómo entraste en contacto con estas organizaciones, cómo estableciste este vínculo?

A.L.: Con las familias siempre la he tenido, mi participación en las organizaciones de Guadalajara, tiene muchas ramificaciones, entonces yo llegué aquí en los años 90s teniendo ya una relación con Eureka, movimiento de madres de desaparecidos de los 70 s, también ya tenía el vínculo con el movimiento de solicitantes de vivienda, del Movimiento de la Asamblea de Barrios, ya antes de venir a Ciudad de México ya tenía relación con los Panchos Villa y con la UPREZ (Unión Popular Revolucionaria Emiliano Zapata), es decir, no me incorporo, las relaciones estaban

de siempre y que con el paso del tiempo se ha fortalecido, ésta es otra gran diferencia.

La postura frente a las cosas de gente que está metida en el rollo de las artes, que ve como novedad y llega y no sabe cómo llegar, a veces hasta de manera imprudente. Hacen barbaridades muy imprudentes, sobre todo en el tema de desaparecidos, es muy delicado el tema. Se debe tener mucho cuidado, también hay mucho **extractivismo**, se llega, se chupa la información para hacer una pieza; por ejemplo, para hacer no sé qué y no se devuelve a la gente.

La gente no sabe, llegan documentan, hacen fotos o hacen instalaciones piezas, y a la gente a veces ni la invitan. Se ha convertido en una moda esto, todo mundo quiere estar ahí.

Nosotros honestamente estuvimos ahí cuando salió de “Huellas de la Memoria”, se acercaron muchos artistas. Quisieron formar parte de “Huellas de la Memoria” y los rechazamos, porque tuvimos que instalar una especie de filtro y dijimos: “No, no, no checa” Ya éramos colectivo y tuvimos la primera exposición y estuvieron todas las familias ahí. Después me di cuenta de que no valía la pena que fuera protagonista una persona, ésta es otra gran diferencia, es decir, llegaron todos los medios, llegaron todas estas cosas y le escarbaron tantito, yo jamás me presenté en la exposición como artista no he estado, y sigo con los padres de las familias, etc.

Pero escarban tantito y dicen: “¡Ah es escultor!” Entonces ya todo lo ubican así, pero en “Huellas de la Memoria”, hay compañeros que no se dedican a eso, que aprendieron a grabar, que estamos aprendiendo a grabar y que lo que más nos importa es gente que sepa qué es lo que tienen en las manos, qué objeto tiene en las manos y el vínculo o la relación con las familias. Y entonces si tú me preguntas mi posición frente a todo esto es que pareciera, primero que no soy artista, en el sentido de un artista “activista”.

E: ¿Como un artista que no está vinculado al *mainstream*? Porque tú mencionaste que este arte está de moda, ¿por qué está de moda?

A.L.: Primero para terminar una parte, yo me sigo considerando, como militante, aunque la gente lo plantee como activista, los términos en los que lo plantee la gente, no me molestan, simplemente estoy ahí.

E: ¿Podrías ser un militante que usa las herramientas artísticas para...?

A.L.: Que usa las destrezas que aprendió, entonces yo uso el grabado, que además yo ni sabía grabado, yo lo hice pensando en que las destrezas que hay dentro del grabado podrían ayudarnos a trabajar las suelas. **Yo soy un militante que usa las herramientas del arte para acompañar a la gente.**

El ambiente que está sucediendo en México es muy parecido, con una gran diferencia en lo que se vivió en los años 80s, en Argentina, como el fenómeno del *siluetazo*, la diferencia -platicando con la gente de allá- es que ellos también tenían esta experiencia de militancia, es más el término de activismo, es un término muy reciente. Y en los años 80s, los movimientos de artistas vinculados al movimiento de madres, a sindicatos y a todo esto, principalmente pintores, empezaron a dialogar junto con una experiencia que sucedió en Europa y allá surge la sugerencia de hacer *el siluetazo*, oye que acá estamos haciendo esta experiencia que les parece.

Entonces se reunieron, platicaron y lo interesante de esto es cómo los artistas argentinos hicieron partícipes a las madres de la Plaza de Mayo, de la propuesta.

Hay una manera distinta de concebirla y entonces yo estoy más cercano a esa idea, se propone la idea, tiene mucho que ver con inversión de tiempo, con el hecho de estar acompañando a las familias, no solamente acompañado, sino que seas aceptado.

Hay ciertos gestos, es decir "Huellas de la memoria" no pudo haber existido y yo estaría ahí caminando con los familiares, eso es como una especie de momento coyuntural. Pero de manera como horizontal platicando y viendo qué era lo mejor; allá también se reunieron y dijeron: "Bueno, pues hay esta propuesta", les dijeron a las madres, y ellas contestaron: "Sí, pero no termina de gustarnos, ¿qué les parece si la modificamos? Nosotros no concebimos las siluetas en el piso, porque nuestros hijos no están muertos y la policía hace con al etcétera, entonces parémoslo."

Y ya con la participación de las familias se fue construyendo algo, algo que tiene

muchas lecturas. Entonces es un poco igual, lo de “Huellas de la Memoria”, surge un 10 de Mayo en una marcha platicando con las madres, se hacen las pruebas, llega otra con unos zapatos, ya con una carta, una carta dirigida al hijo que busca y entonces yo digo, pues aquí está el proyecto. Pero en diálogo constante con las madres: “¿Qué te parece si hacemos esto?” Y siempre pidiendo, con mucho respeto, información y siempre pidiendo permiso.

Yo pedí permiso para subirlos a la web, para ver qué reacción sucedía y es un proyecto en el que no existe, si no hay la participación de la familia; nosotros somos solamente como un vehículo, un medio.

E: Entonces de alguna manera esto que cuentas de que llegaron estos zapatos, ¿ya habían iniciado esto de lo de “Huellas de la Memoria”, ¿de grabar las suelas? o ¿cómo es este proceso que mencionas?

A.L.: Fue una plática en una marcha, yo voy acompañando a familias que ya tenía años de conocer y hablamos de una idea de unos zapatos, que yo le decía a una mamá de Monterrey que, si se imaginaba, éramos como mil, que todos estos pasos que estábamos dando hacia el Ángel de la Independencia, se fuera marcando el contenido de la información, la búsqueda y todo el dolor que estuviera ahí, en estos dos kilómetros o no se cuánta distancia hay, y empezamos a platicar, somos muy amigos.

Ella busca a su hijo que fue desaparecido, que fue sacado de su casa a las tres de la mañana por policías de Monterrey u hombres vestidos como policías, no tengo el dato bien. Y entonces al final yo le dije: “¿tienes unos zapatos?” Se me fue ocurriendo cosas y me dio unos zapatos, son unos zapatos que guardo desde la primera búsqueda, son con los que empecé a buscar, me dijo la madre. Entonces yo conocía la historia, no le pedí nada, los grabamos, se los envié, pero como iba con otra mamá de Coahuila, se los mostré, los de Lety Hidalgo, y me dijo: “Ah, mira, yo también te mando los míos.”

Personalmente, yo no quería que me los enviarán, yo quería que nos viéramos, tomáramos un café y platicáramos, entonces yo vi a 80 personas que me entregaron sus zapatos, que es el resultado de la primera exposición en el Museo de la Memoria Indómita, 82 zapatos. Aunque lo que es importante es estar con ellos y hablar saber

de dónde son y conocerlos; es decir, el proyecto tiene más de una relación de construcción y de proyecto juntos, yo pudiera haber pedido que todos los zapatos me los mandaran al Centro Pro a SERAPAZ, pero era como muy impersonal, tenía que haber más este tipo de relación para saber si sí o si no, el permiso para tomarles fotos, el permiso para grabar o no grabar, porque hay todo un archivo documental y entonces en un primer momento algunos no quisieron grabar, entonces hay que reflejar eso, después se da o no se da, entonces ésta es la gran diferencia de construcción de proyectos que están vinculados con la gente y que hacia afuera tienen impacto, pero lo que vale más bien es el proceso y no el resultado.

E: ¿De alguna manera concebirías que lo que tú haces es parte de tu militancia?, ¿por qué aquí había una pregunta entre lo que es activismo y artivismo? Por lo que mencionas, me parece que no habría una diferencia para ti o ¿sí?

A.L.: No, aunque si me lo preguntas yo sí establecería, las diferencias a simple vista no me importan, es como muy fácil, establecer las divisiones entre las cosas, pero si sigo planteando la diferencia personalmente, soy un militante preocupado por lo que pasa en el país y que acompaño como ciudadano, y éticamente no mezclo mi producción personal con lo otro.

Soy un militante que usa las destrezas del terreno de las artes para seguir acompañando. Ha habido a algunas notas que dicen: “el artivista comprometido” en parte de esta figura que se ha establecido como nueva, un poco, así como ubican a Toledo hacia abajo. A Toledo también le valía, y yo sí pongo la diferencia, porque entre muchos el producto como tal, es el reflejo de su compromiso. Entonces dicen “soy un artista comprometido porque mi obra está comprometida”. En mi caso mi obra ni la conocen, porque siempre le he puesto mayor atención a lo colectivo. En “Huellas de la Memoria” detectamos eso desde el principio y desde hace año y medio yo no doy notas, yo no hablo con medios, o lo hacemos todo o mi figura personal como medio se ha ido diluyendo, esa es como la apuesta. Y que se hable de “Huellas de la Memoria” como un proyecto colectivo, pesa mucho porque yo tuve que ir de gira por Europa.

E: Hace rato tú mencionaste el papel de la web, que tú propusiste subir las obras a la internet, ¿cuál era esa intención para ti?

A.L.: Fue un acuerdo mutuo con los grupos de familiares, inicialmente con algunas familias, fue reconocer lo que estábamos viviendo, todo lo que se está haciendo ayuda a la visibilización, el manejo de los medios, las redes sociales y lo entendimos rápidamente cuando salieron los primeros dos pares de zapatos y nos empezaron a escribir más de Chile, de Argentina de Uruguay, de otros lados, viéndolo como algo importante que los ayuda a visibilizar, entonces si te metes al sitio web de “Huellas de la Memoria”, lo que tiene es una especie de muro, que se llama así “Huellas de la memoria”, pero un sistema de redes que no se nota mucho o que ha bajado mucho la intensidad de la participación.

Pero hay un grupo cerrado, donde cada zapato que se graba, hay compañeros de Japón, unos de Francia, unos de Alemania, unos de Italia otros de Inglaterra, entonces creamos paginas espejo en diferentes idiomas y eso facilitó que cuando se fue a Alemania, ya teníamos traducido casi todas las historias de las huellas, en japonés vamos más lentos porque ahí sólo tenemos pocos compañeros que están trabajando allá. Y es más como el uso de las redes para visibilizar hacia afuera.

E: ¿Esa visibilización ha tenido resultados para el movimiento?

A.L.: Pues se mide en el nivel de impacto cuando uno va a Europa, que se da cuenta que ya lo conocían. La cantidad de información que se maneja en la web es tan intensa que se pierde no se le da continuidad, pero al menos en micro grupos de distintos países. Fluye la información porque hay un esquema cuando nosotros fuimos nos fijamos en una plataforma que ya estaba hecha, que era la: Euro caravana. Esta red, que ya tiene muchos años, que proviene desde el Zapatismo, pues permitió que las personas que los recibieron a ellos años atrás nos recibieran a nosotros. Entonces pues somos los mismos en los que casi estamos en todo, no somos muchos, pero somos los mismos que tratamos de estar vinculados a distintos temas. En Italia por ejemplo nos recibieron los zapatistas y preocupados por lo que pasa en la desaparición y compartiendo información, el uso de las redes es innegable, es un tiempo de redes sociales.

E: Entonces, de alguna forma ¿ustedes usan las redes sociales primero para visibilizar y segundo para ejercer un tipo de presión al Estado mexicano? o ¿cómo ven ustedes esta estrategia?

A.L.: Las redes sociales son para visibilizar y es para construir los puentes de organización, las redes sociales nos sirvieron para hacer posible la gira física a Europa; por ejemplo, yo no conocía a los de París, pero empezamos a tener contacto, ellos hicieron allá acciones, no virtuales físicas, empezaron a vender cosas, organizaron un evento que se le llamó “Taco solidario” para pagar algunos gastos de estancia allá, porque nosotros no fuimos con instancias gubernamentales allá. Ésa es otra posición ética y de principios, te vas a encontrar a muchos a los que podrás llamar “activistas” o “artistas” que van y hacen proyectos, pero pues que tienen la beca nacional, etc. Digo, tampoco lo critico, pero digo si yo la pido, no la pediría para eso, la pediría para producción personal.

En “Huellas de la Memoria” no exponemos en Museos del Estado. A Europa fuimos con venta de grabados que hicimos público, apoyo de universidades. Cuando tu vez la exposición “Huellas de la Memoria”, no vas a ver ningún logo de gobierno, aceptamos exponer en universidades, en iglesias, en ONGs en espacios comunitarios, lo hicimos en Ayutla, en lugares tomados en Europa, nosotros respetamos en Europa si las universidades tenían relación con el gobierno, eso era afuera y esas eran decisiones de ellos. Expusimos desde un castillo en Florencia, hasta un *okupa* en Roma o en un espacio abierto y aquí nuestra posición no la hemos vuelto a discutir todavía.

Hay un cambio de gobierno, un cambio de actitudes y un cambio de relaciones. Aún no vemos resultados en términos de justicia, aún no hemos discutido si aceptamos por ejemplo una exposición en el algún Museo de la Ciudad de México. Nuestra relación frente a instituciones no la hemos definido, hasta hoy no hemos expuesto en lugares así, a lo mejor lo vamos a hacer, digo tampoco se nos complica mucho.

E: ¿Y tú crees que estas piezas de “Huellas de la Memoria” han ayudado mucho a visibilizar esta problemática que ustedes están planteando, o sea si no hubiera existido este proyecto vinculado de alguna forma con el arte, ¿crees que la efectividad del movimiento hubiera sido igual?

A.L.: En un principio el objeto como tal es muy potente, indica que es muy fuerte, es la construcción de un objeto que lo han visto como muy potente, la gente lo puede ver en la web, se da cuenta y la gente nos escriben para mandarnos sus zapatos, es decir los familiares, es decir si una familia conoce el proyecto y nos escribe para mandarnos sus zapatos quiere decir que el proyecto está valiendo la pena.

Cuando nosotros pensamos en exponerlas, siempre pensamos en hacerlo en el Museo de la Memoria indómita. Nos han ofrecido otros espacios, pero nosotros dijimos ese es el espacio. Como que queríamos vincular la historia y también, explicar el fenómeno de la desaparición, como un fenómeno no de los 43 para acá, sino de hace 50 años.

Nosotros pusimos la exposición con una línea del tiempo, ubicaba y explicaba muy bien todo esto. Cuando las notas salen y la ubican como una obra de arte la empezamos a ver y la empezamos a platicar. Ni nos molestó, ni nos entusiasmó, que fuera un objeto que tuviera una lectura como una obra de arte. Pero si reconocimos y si platicamos con las familias, que, ubicándolo en el terreno del arte, lo potencia. Pero ni a mí ni a las familias nos tiene sin cuidado si es una obra de arte o no. Si tu revisas mi *curriculum*, no encuentras nada de esto, ni tampoco que yo participe en diálogos por la paz. Un artista sí lo pondría en su *curriculum*, sin embargo, hacia afuera el manejo mediático y que lo hayan ubicado en el rollo del arte, más que molestarnos lo vemos como una ventaja, que en el fondo la obra cobro más potencia.

E: Y eso, ¿cómo lo usan?

A.L.: Eso hay que usarlo, en términos de usar la fuerza discursiva que se maneja dentro del arte, pero no nos interesa mucho. Nos tiene sin cuidado, ni tampoco la obra se vende, o sea ha habido gente que nos pregunta si la obra se vende, interesada, esta obra no se vende, son para denunciar y son para visibilizar, hasta ahora no sabemos si el objeto tendrá algún fin en algún espacio.

Si se quedará en el Museo de la Memoria Indómita o algún centro de documentación de desaparición y sus estrategias que usaron la gente, como *el siluetazo*, aquí se está como revisitando, es decir ni lo de huellas es nuevo, ni lo de bordados en nuevo, ni lo del *siluetazo*. Es más bien una situación de temática muy parecida en

toda américa latina, es como voltear al sur y ver lo que hicieron, lo que sí tenemos claro, y lo que si están pensando los grupos de familias que las estrategias se gastan.

Ya las mantas, las pintas, no sé qué acciones se gastan y son formas de sensibilizar y de acercar a la gente, está enmarcado en buscar nuevas maneras, nuevas formas para llamar la atención a gente que le vale.

E: De alguna manera, cuando tú planteabas que tenías una idea de los zapatos, ¿de qué forma esa idea se fue haciendo más grande, de qué manera se nutrió de las ideas de las familias?

A.L.: Como fueron llegando, es decir, primero se fue tejiendo de acuerdo a las relaciones de amistad, de trabajo en coordinación con las primeras familias, Monterrey, Guadalajara, Coahuila, con estos tres estados más o menos en un primer momento, es un proyecto vivo que está creciendo que parte de 84 zapatos.

E: ¿Tú eres el único que graba?

A.L.: No, somos 8.

E: ¿Cómo se llevaba a cabo el proceso de la construcción del objeto?

A.L.: Llegan unos zapatos o nos vemos en una marcha, en alguna huelga de hambre, me avisa también la gente que viene con los zapatos, nos vemos en algún lugar si la carta no está hecha, en ese momento se hace. No es una situación fácil, es incomoda, también se requieren de momentos de fortaleza para poder revivir el momento, que es como volver a abrir la herida.

Ya a partir de la carta o nos dicen, puede ser una carta de una cuartilla a veces hasta dos y nos dicen tú de ahí toma lo que quieras, te dan libertad total. Aparte las cartas son hechas a mano siempre o casi siempre, o ellos escriben en la parte del zapato, diciendo pues es esto lo que quiero que pongas. Nosotros estamos para eso, nos dan libertad de tomar lo que creen que es más importante, funciona a nivel de taller. Revisamos lo que dice y entre todos decidimos que es lo que hay que hacer. Entonces lo van pasando, hay que construirlo a la inversa, lo van grabando, nos organizamos para ver quién tiene tiempo, se los llevan a su casa, a la escuela o a donde puedan trabajarlo (aunque no hay un proceso serio si hay una organización)

Somos 8, de diversa procedencia, hay un músico, un estudiante, hay una pintora amiga de hace muchos años de Guadalajara que vive aquí en Ciudad de México, que también lo ha asumido igual, son la misma posición frente a las cosas.

E: ¿Qué contenido llevan esas cartas?

A.L.: Son cartas que van dirigidas a sus hijos, muy privadas, nosotros no las hemos hecho públicas y si lo hiciéramos primero preguntaríamos, valdría la pena hacerlas públicas, claro si ellos lo quisieran así.

Sólo se les pide que tomen en cuenta dos cosas: ¿Qué les dice caminar y buscar? y a partir de ahí hay ciertas frases que ellos dicen y que han concluido en el proceso, de su vida de su búsqueda. Y es un proyecto que se ha modificado, en ciertas cosas, asumimos el verde con las familias desde el tiempo de bordados, que el rojo es para asesinados, el verde es para desaparecidos por la esperanza de encontrarlos, en muchos logotipos de familias es el verde, jamás se discutió simplemente empezó a instalarse en el discurso visual.

A lo mejor muchos no recuerdan en cómo empezó, pero el verde es el color de la esperanza para encontrar a sus familiares con vida. El negro es para simbolizar a los familiares que han muerto en la búsqueda y no los encontraron. Y el rojo es para familiares que fueron asesinados en la búsqueda de sus hijos.

El naranja es el que simboliza los sobrevivientes de desaparición forzada, que ahora hay dos, el panorama era tan negro, que teníamos que visibilizar algo de esperanza y teníamos que decir que algunos habían sido rescatados con vida. Que estuvieron en las cárceles clandestinas y lograron sobrevivir a la desaparición forzada, entonces en el camino ha ido modificándose todo.

Yo tenía relación con amigos, con hijos de Guerrilleros de los 70s, cuando vieron el proyecto les dije esto hay que echarlo para atrás, no solamente al periodo de Felipe Calderón, para poder entender y también explicar a los demás como es el fenómeno de la desaparición, hay que explicarla desde el terrorismo de Estado, es eso. Entonces solamente desde ahí se puede explicar, que debe tener una continuidad, desde hace 50 años. Tenemos los zapatos desde hace 50 años, hasta ahorita. Tenemos una línea del tiempo que lo explica, podrán estar o no en acuerdo con nosotros, eso en lo general. Luego nos empezaron a llegar los zapatos de

Centroamérica, de migrantes desaparecidos, entonces es un proyecto que va ampliando. Llegaron también de Colombia, de Argentina, tenemos de una madre de la Plaza de Mayo que nada más falta la carta, una madre fundadora.

E: ¿Y todo gracias a la web?

A.L.: Gracias a la red y a relaciones personales, a la organización “Hijos México”, que tiene un sistema de redes que hizo enriquecer el proyecto. Llegaron zapatos de Túnez, entonces ahorita estamos grabando en árabe, llegaron zapatos de Argelia, llegaron unos zapatos del Sahara occidental y entonces como proyecto abierto que es, está visibilizando la desaparición forzada en el mundo. Los zapatos de Argelia los está grabando alguien del colectivo que sabe árabe porque con una curvita mal pues ya puede decir otra cosa.

E: ¿El proyecto de qué manera ha dado resultados de visibilización?, por ejemplo, ¿el gobierno de Peña Nieto les resolvió algunas demandas del movimiento?, ¿o cuál es el objetivo?

A.L.: Huellas de la memoria no es un proyecto con límites establecidos hasta ahorita, es visibilizar y hacer memoria, ahorita yo veo que va a haber proyectos sobre memoria y habrá que tener cuidado sobre el asunto, porque es una estrategia, es una memoria en disputa. Que el gobierno va a empezar hacer monumentos a la paz por ejemplo y ya empezó por ahí una convocatoria para incautar armas para hacer una cosa que se llama: “Di sí a la paz”.

Es una convocatoria tramposa, porque es más fácil decir sí a la paz, que decir sí a la justicia. La memoria es el resultado natural, es decir debería de haber una política de la memoria donde el resultado final fuera el hacer justicia. Primero saber que paso y después justicia, eso lo tienen muy claro los argentinos, nosotros apenas estamos empezando a tenerlo claro, desde el movimiento. El gobierno maneja un discurso de Paz, inclusive desde un discurso plástico, entonces eso ayuda a tapar todo lo que está sucediendo.

En ese aspecto “Huellas de la Memoria” está limitado a visibilizar y hacer memoria. La chamba de exigencia es de las familias, el objeto como tal tiene una claridad, el proyecto como tal tiene una claridad. A nosotros las familias nos buscan para decirnos que les ayudemos a visibilizar su caso, suban la foto de mi hijo, de mi hija,

de mi familiar, que sí nos lo piden mucho, seguido, nos escriben: “Oye, está perdido mi familiar, sigue desaparecido, ayúdanos”.

Nosotros no tenemos ni siquiera interlocución con el Estado, ni nos interesa, si nos invitan a una reunión, iríamos, pero no tenemos ningún tipo de relación, las instancias procuración de justicia son de ellos, nosotros acompañamos. La reacción del estado frente al proyecto, no tengo forma de medirlo, pero intuimos que les preocupó la ruta por Europa, porque si van monitoreando, presionaron para que se cayeran dos exposiciones. Una en Francia cerca de la playa, no recuerdo el lugar. Gente de la Embajada de México habló con el rector de la Universidad de Niza y lograron que se cayera la exposición, el cónsul de México en Roma en Verona, tumbaron la exposición, desde la cónsul que era la procuradora en el gobierno de Calderón y también lo hicieron en Milán, presionando a las familias que habían organizado la exposición, hizo presión para la fiesta del 2 de Noviembre, pero dijo no apoyen una exposición que está hablando mal de México que anda en Europa. Y se asustaron o sea se cayó, tuve que quedarme 2, 3 días más ya venía de regreso, porque había un compañero que era la cabeza del proyecto y lo dejaron solo, y ya hicimos la exposición rápido ahí en la Escuela de Artes de Verona, si sabíamos que nos iban como monitoreando porque nos reunimos con el Secretario de Gobernación en París, junto con una vocera de Amnistía Internacional. Nos vimos con Jeremy Corbyn en Londres, el opositor más grande en Inglaterra, Eurodiputados en Francia y a todos se les pedía que se tomarán una foto con nosotros, muy bien manejado por parte de Amnistía internacional, o sea tuvimos una parte diplomática, nos reunimos con altos funcionarios, con la comisión de la ONU contra la desaparición forzada con dos funcionarios. Con uno mantenemos muy buena relación, él organizó la exposición en Alemania en Nuremberg y cuando llegamos aquí, meses después dieron un “portazo” en mi casa, forzaron la chapa, al estilo de la vieja época, no se robaron nada, estaba mi cámara fotográfica, mi computadora, era solo una intimidación. No ha pasado nada después de eso.

E: ¿A nivel legal has tenido algún problema?

A.L.: No, fue una intimidación, lo tienen en la órbita, pero no podemos medir que tanto les preocupa. Les preocupa en el terreno de la memoria, que es una disputa que la pudieran perder, es decir la forma de memoria que hace el Estado, es una memoria bastante limitada. La política de memoria que hace Argentina es como la política que hay que voltear a ver.

Es una política de Estado consensado con las organizaciones, si vas al EX-ESMA si vas a los espacios de memoria creados ahí, se reconoce el conflicto. Aquí no, aquí hay una negación del conflicto y todavía tildando la discusión, como la que se dio hace unos días con Pedro Salmerón. Todavía hay una resistencia a reconocer los hechos del pasado inmediato, es decir de los 60s para acá, sigue ese discurso de los terroristas y todo ese tipo de cosas y si lo cambias a una versión actual, la palabra es: Seguro en algo andaba. Entonces se criminaliza, entonces a partir de criminalizar se sientan a platicar, pero ya con un estigma.

Entonces ya cierra el margen de la negociación y búsqueda y exigencia es decir todavía hay un montón de resistencia y entonces si hay un terreno donde los podemos incomodar(estado) es en el de la memoria, hay una postura sobre la memoria. Para nosotros la memoria es denunciar, es un objeto, "Huellas de la Memoria" es un proyecto, que hace memoria no como hechos del pasado cerrado concluido por lo tanto es una memoria permanentemente abierta. Eso es lo que les puede hacer ruido, fuera de ahí yo creo que van a meter el dinero por delante, memoriales por todos lados.

E: ¿Y has detectado alguna falla del proyecto, es decir, falta de comunicación con las familias, algo que hayas dicho: por aquí no va y cómo que quieras corregir de aquí en adelante?

A.L.: Lo corregimos a tiempo, es decir el proyecto de inicio, los grabados se imprimieron en negro y ni ellos ni yo nos cuestionamos inicialmente y después decidimos que el negro iba a ser el color para las personas que habían sido asesinadas, digo que han muerto en la búsqueda de sus familiares, los primeros grabados que hicimos en negro, los eliminamos. Pero digo tampoco ha habido molestia, no es error, es más bien limitación. Como nosotros no tenemos dinero para el proyecto, tampoco se ha planteado pedir recursos, ni se ha hecho ONG, ni

nada, el problema es la limitación de tiempo para seguir, hay que estar tiempo completo en él, entonces todos andan en sus cosas y a veces nos reunimos en un espacio pequeño para trabajar, para grabar, para reunir el archivo que, si no es mucho, sí requiere un orden.

Son 230 zapatos y en este momento no hemos pedido más. Nosotros vamos en plan de recaudar zapatos, pero no tenemos tiempo y ha habido por ahí errores de comunicación, tampoco ha habido tiempo para aclarar ciertas cosas. Por ejemplo, el solecito que era un solo grupo, pues ahora hay como 4, producto de diferencias personales.

Entonces a veces hay que estar muy al tiro, a veces te puede arrastrar a tomar posición a favor de un familiar y no necesariamente contra otro y entonces la postura nuestra es que queremos documentar la memoria de todos. Entonces no reconocemos el nivel de conflicto y pulverización de las organizaciones, la necesidad nuestra es documentar a todos. Entonces si nos quieren hablar de sus conflictos, pues los escuchamos, pero les decimos que no tenemos una postura frente a nadie. Y en el proyecto están todos, puedes estar peleando y hacemos una mesa de reflexión, casi siempre con estudiantes, pues van las familias, nosotros incluso hemos juntado a familias. Pero van porque van al tema, hemos reunido a papás de los 43, el grupo de María Herrera, la posición nuestra más que ver errores, es ver qué está pasando. Siempre hay que estar muy pendiente de saber que pasa sin meternos.

Monitorear para tener una posición frente a todo eso y decirles cual es la misión del proyecto, es documentar la desaparición en todos los grupos en todas las familias, en lo individual que no estén en contra o no de la C.E.A.V (Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas).

E: ¿El contacto con las autoridades en Europa se facilitó gracias a la exposición, es decir, a las obras?

A.L.: No, eso se debió a las relaciones que tenía la vocera de Amnistía internacional, ella hizo la agenda de reuniones, autoridades, nuestra meta en Europa era más bien invitar a la gente, no estaba en el horizonte tener reuniones con autoridades europeas.

E: ¿Esta persona de Amnistía Internacional, llegó a ustedes a partir de las redes?

A.L.: No, ella estaba organizada con el grupo que organizaba “Huellas de la Memoria” en París, allá los grupos que se organizan son muy pequeños y entonces todos se conocen, entonces la gente de Amnistía siempre anda por ahí.

E: Por último, ¿qué consejos le darías a un activista para que no caiga en ese extractivismo artístico que tú mencionas?

A.L.: Que no vaya y se presente como un artista que desee hacer una obra, que vaya que acuda y que esté, que toque tierra y que esté, que espere a que se den las condiciones, que esté preocupado genuinamente y que acompañe, y que esté por la necesidad de estar. Primero que apoye y que acompañe en lo que la gente necesite. Por ejemplo, los artistas que se acercaron con los papás de los 43, que fueron muchos y que hicieron cosas buenas, aunque no todos, fue por poner un ejemplo, aunque hay muchos otros, como las buscadoras de Sinaloa Mirna, o las Rastreadoras, Por amor a Ellos de Guadalajara andan en su dolor y andan en la búsqueda. Es decir, hay que entender eso, puede ser ese tema, o puede ser las luchas en las presas o cualquier otro tema.

Primero hay que entender lo que sucede, por ejemplo el caso de los familiares de los desaparecidos, los familiares andan buscando a sus seres queridos y a sus familias y están en eso, entonces llegas con algo, hay que buscar el tiempo adecuado para acompañar y después de estar ahí cierto tiempo y hay condiciones para plantear un proyecto, van a hacer más legítimamente aceptados, hay que ganarse esa legitimidad, tanto a las personas como a las organizaciones, que es un poco lo que paso con el proyecto “Huellas de la Memoria” , nació de manera natural, junto con el proceso de acompañamiento. Entonces que no se aceleren con un proyecto cuando la gente anda con otra lógica, con otra preocupación, a veces la gente no los está leyendo, no está con la calma para escuchar. Y antes de plantear los proyectos hay que estar no sé cuánto tiempo, pueden pasar meses y no entender que está sucediendo, a lo mejor el proyecto no es el adecuado, hay que leer la lógica de las cosas, eso es si se quiere vincular a las familias, si no hace eso puede hacer lo que quiere por afuera.

No está exento el tema de desaparición si se le quiere tocar, la lucha contra equis situación. Pero creo que la experiencia es lo mejor, y que puede ser una obra de arte o no, ocasión que sin duda la presencia de la famosa fotografía ayudaría a seguir.

E: ¿Cuál sería el problema de que esta obra fuera adquirida por un Museo?

A.L.: Yo creo que ninguno, más que adquirido, el destino de la obra tendría que ser platicado, esa obra se tendría que incorporar a un sitio de memoria que ya existiera.

E: ¿Por ejemplo si el Museo Universitario de Arte Contemporáneo les dijera: “yo les resguardo la obra y quiero que sea parte de la colección”?

A.L.: No, porque al menos no ahorita, lo que se requiere ahora es moverla, ese Museo te pide muchas condiciones para sacarla, porque, por ejemplo: yo estuve ayer en Querétaro y nos pidieron la exposición, nos preguntaron: “¿Qué se necesita?” Pues, dos maletas y organizarla con tiempo. En Europa viajó en maletas se maltrató mucho la obra, no teníamos otra manera, ponerla como nos pide un museo nos tendría que dar embalaje y esas cosas.

E: En los aeropuertos, ¿no les preguntaron por el contenido de esas maletas?

A.L.: Pues pasó de contrabando todo en Europa, no se dieron cuenta, sin embargo, aquí en México paradójicamente sí nos la retuvieron, viajó en maletas y cuando fue a Alemania. Pues yo fui invitado a Alemania primero, a un evento ahí fue la primera exposición y aprovechamos para llevarnos las dos maletas. Toda la ruta fue planteada por trenes, entonces no pasaba las revisiones de rutina de los aeropuertos. El único problema fue llegando aquí a México. El único problema que tendríamos con donar alguna obra al MUAC sería que no permitirían sacar la obra.

E: Entonces, ¿no por ahora porque es una obra viva que cumple ciertos objetivos?

A.L.: Es una obra que se va de gira el próximo año por América Latina, hay varios lugares agendados como se hizo en Europa, estamos tratando de organizar una agenda, por Argentina, Chile, Colombia, hasta llegar a Guatemala. Este viaje está pendiente y todavía faltan algunos Estados. El destino no lo vamos a decidir nosotros, vamos a platicar con las familias, lo ideal es un sitio como el Museo de la Memoria Indómita o un sitio de Huellas, un sitio especial. No sabemos el destino, ni siquiera lo hemos discutido, pero tenemos claro que la obra no la venderíamos. No

es una obra hecha para eso, lo que, si es que entregamos a las familias, una impresión de las *Huellas*, es un pendiente que estamos haciendo poco a poco. Esa es otra gran diferencia de los “artistas”, que sí producen una obra, sí la venden y no está mal, son posiciones y posturas éticas frente a relaciones distintas.

Yo, por ejemplo, prefiero hacer mi chamba que me dé tiempo, con una escultura como la de “Rockdrigo”, que dio lana o la de Don Gilberto Bosques, que está en la Casa Refugio Citlaltepetl, que me da dinero y que me da la posibilidad de estar 6 meses sin hacer nada. Como que más bien uso al escultor para llenarme de lana y entonces hacer lo que quiera después.

E: ¿Y qué sientes de que, por ejemplo, en algunas cátedras académicas como la de Arte y pensamiento situado, se te haya citado como el artista de “Huellas de la Memoria”?

A.L.: Ni me di cuenta, yo conocí a Ana Longoni en alguna charla y coincidí con ella, pues es una investigadora honesta, creo que ha hecho un trabajo muy interesante en el rescate del *siluetazo* y entonces nos compartimos cosas. Estamos en un afán de compartir para enriquecer los proyectos, ya que ella tiene una vinculación muy importante con mucha gente que hace cosas. Y ella sabe mi posición frente a las cosas y es muy parecida a la de los articulistas. “Huellas de la Memoria” está ya, por ejemplo, en dos libros, está en la de cuerpos sin duelo, está en otro libro que salió en Italia. Nosotros vamos a hacer el próximo año yo creo un libro si conseguimos algún apoyo de una fundación.

No hemos querido porque ahorita está más nuestro interés en la ruta América Latina. A mí me da gusto en el sentido en que ayuda a visibilizar a las familias, este tipo de señalamientos es un parámetro para medir el alcance del proyecto, que está ayudando a visibilizar a nivel mundial, ahora ya con los zapatos que han llegado de todas partes del mundo. Pero cualquier artista estuviera ya muy entusiasmado haciendo historia, a mí no me entusiasma, no me parece que sea para presumir. A veces ni me doy cuenta de las cosas que pasan con el proyecto, porque no estoy en la preocupación del impacto que tendrá para beneficio personal.

En Perú también una amiga habló de “Huellas de la Memoria” en un Simposio Internacional que ahora lo hacen en Guadalajara. Yo creo que es el resultado de la

chamba que se ha hecho con la gente, más bien lo que me preocuparía es que se siguiera centrando en mí, más bien el reto que nos hemos planteado es armar una estrategia donde se hable más del colectivo que de la persona, que se diluya y tenemos que chambearle en eso, a lo mejor yo ya no salir, y que salgan otros compas.

E: ¿Hacer más plural a los voceros?

A.L.: Por ahí va, espero no haberte decepcionado, ja ja.

Entrevista a Redretro

Entrevistador: ¿Me podrían decir como inicio Redretro?

Operario A: El colectivo no nace siendo un colectivo, nace en Madrid en 2006, empiezo yo, del caminar, de una rutina de ir a tu trabajo, por el mismo lugar, por la misma monotonía, en un momento dado el metro en Madrid forran en vinyl los pasillos, que era una cuestión muy agresiva hablamos del 2005 y entonces yo sentía como una especie de violencia publicitaria muy fuerte. No podía dejar de ver el anuncio, entonces en ese momento surge como una especie de quehacer, yo la verdad que no me relaciono con ningún tipo de movimiento, yo estudié Sociología, había sucedido la guerra de Irak.

En ese tiempo hubo un atentado muy grande en Madrid, el 11 M, donde murió mucha gente en los trenes, eso fue un desencadenante muy fuerte, no desde el arte, sino desde las ganas de ir y nuestro gobierno saliendo diciendo que ese bombazo había sido ETA, que es un grupo terrorista en España, para tirar unos balones fuera, ¿no? Cuando en verdad habían acabado de tener una reunión Aznar, Bush y Tony Blair, haciendo un pacto y pues fue una consecuencia inmediata.

Entonces para mí, fue como una catarsis, la primera catarsis política en la calle, pero para mucha gente también, no había internet, o no a este nivel que todos estamos conectados y recuerdo muy bien que mandaron un buen de mensajes a mucha gente una convocatoria a la sede del partido que gobernaba a exigir la verdad, porque era claro que estaban mintiendo. Porque sí había internet para ver que todos los periódicos estaban hablando de otra cosa, en fin, todo eso nos llevó a la calle, pero no nos llevó a la calle como artistas para hablar de arte social, si no nos llevó a la calle en defensa propia, antes de la publicidad que te estaba diciendo, exigiendo la verdad. Entonces buscamos formas de intervenir la calle y una de ellas era el estencil que todavía no la hacía mucha gente, que era algo muy antiguo que usaban los militares como para poner letritas, pero no se usaba.

Con arte digamos con dibujo, ni siquiera Bansky era tan conocido. Yo seguía a un chavo que hacía como estencil situacionista, los colocaba en sitios muy concretos, no los ponía donde fuera, entonces empezamos a emular como esa forma de salir

a la calle, usando el estencil para criticar la guerra. Entonces en una de esas la Policía nos agarró y pues fue muy violento. Cuando nos sorprendió nos gritó diciendo: “¡Ustedes son los pacifistas!”, entonces nos apalearon, nos pidieron los documentos, en una de esas uno de mis amigos no lo quiso hacer, se echó a correr, el policía lo persiguió en una cuesta y vimos como este policía se cayó y pues se partió la cara. Mi colega se confió al ver que ya no lo perseguía, pero lo tenían ubicado ese mismo día. A nosotros nada más nos pidieron datos, los dimos y ya nos fuimos, pero entonces a mi colega sí fue agredido, el policía le dio la vuelta a la tortilla acusándole de haberlo agredido. Entonces pues fue una experiencia súper mala, y pensamos esto del activismo está muy cabrón, porque pues viendo los resultados, nos preguntamos pues qué hemos ganado.

A partir de ahí mis amigos que algunos son artistas, pero no relacionados con la calle, pues se alejaron y pues yo seguí, sobre todo haciendo un estencil que se llamaba “NO” era una “N” y la “O” era una bomba, que en algún momento después que la policía nos pegó, le daba la vuelta y se convertía en “ON”, era pues no sé cómo decirlo, violento casi. Porque pues si sacó nuestra violencia, tirábamos piedras a los Mac Donalds, el rollo de que te pegan y pues el resultado de esto era nefasto, no nos llevó a ningún lado.

Entonces, ya luego empecé a trabajar en una empresa de mercadotecnia y entonces ya con mis amigos comentaba: “¿Qué pasaría si en una de esas cambiamos la simbología del metro?, ¡que loquera!, estaría como súper prohibido!, imagínate si lo haces y la gente se perdería”. Entonces yo seguía, pero pues no tenía una idea como artística. Entonces empecé a trabajar en esta empresa que tenía un *plotter* y hacía corte con vinil, descubrí el material, bueno con este material que es removible, porque con la publicidad este material se podía quitar justo como a la semana.

Tenía niveles de durabilidad el pegamento, entonces lo que me gusta decir mucho es que los inicios de la RED es el material, o sea es la herramienta, todo lo demás era circunstancial, no había movimiento, no había intención si había una poesía, pero muy leve en Madrid, los cambios que después empezamos a implementar eran muy histriónicos, muy graciosos. Por ejemplo, cambiamos el letrero de metro de

Madrid de “Plaza de Castilla”, por “Playa de Pastilla”, era para hacer reír a la gente, probé el material, lo hice con un amigo al que emborraché porque al principio, pues ellos no querían, pensaban que era súper ilegal, yo sabía que se quitaba y eso, pero pues no tenía un discurso porque pues no lo había trabajado, en total intervenimos 6 estaciones y nos fuimos de vacaciones de Semana Santa y nos llamó una amiga diciéndonos que estábamos en portadas de varios periódicos, sobre todo en uno que se llamaba *20 minutos*, que se leía más que *El País*, entonces a partir de ahí empezó el mito, ellos nos bautizaron como “Gamberros”, que es como *malechores* o *malandros*, entonces decía: “¿Gamberros o artistas?, ¿quiénes son?” Entonces pues aprovechamos eso, la prensa siempre te hace pie a jugar y los personajes anónimos, pues aún no estaban tan el panorama, este rollo Banksy, pero desde el principio yo decidía hablar en plural, y así se manifestó en México, al principio sólo era yo, había grupos que ayudaban al proyecto, pero pues luego se iban y pues yo así lo planteaba que cualquiera podía ser parte del proyecto y que nada más había que elegir una letra y perder tu identidad y ser anónimo. Al principio sólo no nos tapamos la cara, pero en las fotos sí nos la tapábamos, porque si teníamos un poco de miedo porque pues no había discurso, entonces pues así estuvimos del 2006 al 2009 hicimos como 100 estaciones como 100 cambios, entonces era como un estudio de diseño había mucha gente y pues teníamos un mapa, todos ponían sus ideas y discutimos y ya la mejor idea se llevaba a cabo, unos ideas antes yo las preparaba y así, era todo muy orgánico, era como la infancia del proyecto, pero cada vez que lo hacíamos era como un formato publicitario, es decir mediático.

Luego se tuvo la oportunidad de presentar el proyecto a unas becas, donde te exigían que el proyecto ya estuviera iniciado autónomamente de alguna forma. Yo lo presente con unos compañeros que me ayudaron en la parte de la web, el señor Lobo, que está en Washington, y el Operario A, pero bueno tampoco llegamos a ser como un grupo, pero sí ya parecía, y eso es lo que siempre quise y así fue, yo pedí la beca, la beca se concedió.

E: ¿Y cómo la pediste, bajo tu nombre?

O.A.: Pues si no había nadie más que creyera en el asunto, de hecho, hasta Señor Lobo pensaba que no nos lo iban a dar. Por eso amiguitos, crean en sus sueños, por eso insiste en lo que crees, aunque tu alrededor te diga que no.

Entonces yo escribí para saber porqué, y escribí la primera tesis del proyecto en la que te conceden la beca y ahí asiento algunas cositas. Entonces yo propongo ir a Berlín, a México y a Tokio a hacer el proyecto. Pero entonces me dan la mitad de la beca. Entonces lo hicimos, en Berlín hicimos 14 estaciones.

E: ¿Lo hiciste con la misma gente de Madrid?

O.A.: No, desde el principio el proyecto fue muy internacionalista, si no llegar como antropólogo como sociólogo, yo no lo veía como un artista yo lo veía como un investigador.

Yo lo que decía era, no me voy a inventar las movidas en alemán desde aquí, voy a buscar alemanes que me ayuden. Elegí Berlín porque tenía amigos allá y salieron 14 estaciones muy divertidas, algunas eran más críticas, pero eran las ideas de ellos y nosotros pues íbamos a operar, éramos los Operarios, fuimos tres personas Berlín y 2 personas a México.

La Operaria K y el Operario B. Entonces pues ya llegamos a México, y fue un *shock* y llegaría porque el metro de México es el único en el mundo que tiene un icono en cada estación.

Y eso aquí ya es muy normal, yo ya me he acostumbrado a eso, pero es como de locos, no ocurre en ningún metro del mundo, todos son en letras.

Claro me sirvió mucho para justificar porqué México. Entonces dije: “tengo que ir a México porque es doble carácter semiótico o sea doble subversión, podemos cambiar letras, podemos cambiar iconos.” Entonces vinimos con una visión muy europea, muy extranjera de la intervención. Pero ya venimos con muchas intervenciones preparadas, venimos con intervenciones preparadas, los vinilos ya producidos allí pensamos que aquí no había imprenta, con esa visión del viajero europeo que dice: “pero ahí, ¿qué?” Mejor ya lo llevamos todo ya hecho, sino no la vayamos a errar. Lo bonito de llegar fue que una amiga muy querida me conectó con una amiga mexicana allá, que me conectó con el Operario V y entonces al segundo día yo llegué y los conecté y en corto; yo diría que fue como la horma de

mi zapato del proyecto porque nunca había ocurrido en España que, siempre se infravaloraba un poco el proyecto, yo cuando vine aquí ya no lo contaba como lo contaba en España, yo ya tenía mi pequeña teoría por haber hecho esta tesis, ya aquí hice, porque muy despierta, muy abiertas, muy mestizas en la visión del arte, para mí fue la madurez de la idea y empezó a madurar de golpe y en corto apareció el Operario V y el Operario Ñ, que fue clave y es hasta la fecha, sobre todo en su maestría en el Icono, es un excelente ilustrador y un excelente artista, allí sí empezamos a hacer reuniones.

Operario LL: Y es que el Operario Ñ ya estaba aquí por intervenir el metro toda en la línea 2, entonces él ya traía ese proyecto, entonces cuando se enteró que venía que venía ático, no sé cómo.

Operario A: A mí me dieron muchas direcciones de gente aquí, escribí a muchos y dije: “A ver banda, aquí llegó la Redreto, se buscan Operarios, ¿dónde están?” Y contestaron algunos que luego luego perduraron en el tiempo, hicimos unas instalaciones con unos valencianos locos que conocimos ahí en un Hostal.

Luego ya llegó Ñ y me presentó el proyecto que estaba haciendo que era hermosísimo, pero él lo tenía teorizado y había intervenido dentro de los vagones, pero pequeñito.

Entonces yo le dije, te estábamos esperando, eres la otra pieza y de hecho lo interpretamos como una fundación de la Redreto, para que haya dinero y cuando vine dije: yo pago todos los viniles que haya que hacer; que eran veintitantos y me acuerdo que fue una historia muy bonita de que todo encajaba. Empezamos entonces cambiamos toda la línea 2, todos los iconos, un icono en cada estación

Operario LL: Su proyecto trataba de los comerciantes, de los vagoneros que vendían en el metro y se supone que era proyectar la imagen que los vagoneros ofrecían, él eligió varios de los objetos que los vagoneros ofrecían y eso los hizo icono.

Operario A: Entonces si en el metro Allende se ofrecían chicles, en esa estación se iba a colocar un icono de chicles. Entonces el proyecto era muy crítico, era maravilloso, si veías solo los chicles entonces no te enterabas de nada, entonces eran muy sencillos, ya ves como son los iconos, lo que importaba era la belleza del

icono. La maestría de Ñ de hacer el icono en el estilo que era oficial, lo cual le daba mucha fuerza.

La de San Antonio Abad duró como 4 o 5 años. Además era como un caramelo, era una *Halls*, luego hicimos un video y hasta que no lo veías no entendías el proyecto, dimos un salto muy intelectual, pero muy en el pensamiento de pasar de “Plaza de Castilla a Playa de Pastilla” a esta serie de iconos entonces, bueno los viniles que nosotros trajimos sí eran comprensibles, aunque los diseños nosotros los habíamos planeado como lienzos, no como emular la señalética, sino apoderarnos de esos espacios como lienzos para artistas y éramos dos artistas, cada uno lo hizo como un cuadro. Eso fue en el 2009. Era una visión muy europea, pero sí se entendía, me acuerdo mucho de la imagen de Zapata y entonces en corto le pusimos el pasamontañas del subcomandante.

La típica visión muy romántica desde allá, pero bueno siento que todas las que hicimos se interpretaron y fue una primera experiencia de observatorio, nuestro logo era un ojo que te observaba todo, porque ahí no teníamos una relación con la ciudad, es decir no sabíamos que pasaba. Aunque mi compañera mexicana fue la culpable del vinyl, pero no, era por el nombre. O sea, como Misterios, o sea que nombre más misterioso, cada quien hizo una interpretación de la palabra, sólo cambiábamos el icono y no había un día especial para hacerlo. Recuerdo que tenía dos meses para, y lo hicimos en seguidito, en dos días hicimos las catorce estaciones, no fue viral, no se enteró nadie, pero sirvió para consolidar una especie de grupo. Estuvo el Operador V, el Operador Ñ y en corto llegó el Operario LL.

Operario LL: A través del Operario V, llegué por él, era profesor de video documental, entonces yo estaba en un curso de documental porque yo quería realizar uno de la mala señalética de la ciudad en general.

Operario A: Entonces otra pieza perfecta

Operario LL: Entonces el operador V me platicó del proyecto después de una serie de clases, así fue como él me invitó y así fue como me integré. Mi proyecto era acerca de la mala señalética y de como nadie la sigue, eso genera una serie de forma de comportarse del mexicano, como por ejemplo, la gente en el metro que ve el letrero de “No pase” y de todas maneras pasa. Esto yo lo he investigado y al

parecer no es sólo idiosincrasia del mexicano, hay motivos por lo que sucede este comportamiento. El urbanismo está planteado de manera distinta al comportamiento y movimiento de la gente y a la arquitectura de la ciudad.

Cuando me invitó el Operario V yo sólo participaba documentando las intervenciones, fue hasta 2012 que yo ya participé en la intervención de la estación Tlatelolco.

Operario A: Yo siempre pensé el proyecto de una manera dadaísta fue hasta que en colectivo discutiendo con más personas me di cuenta que más bien era situacionista fue ahí donde todo empezó a unirse.

Operario LL: Yo entré en el 2010, desde ahí existe una planta más constante

Operario A: Sin embargo, cuando yo empecé en Madrid la gente iba y venía, a veces ni los conocías, eran como una especie de células terroristas, pero eso también era lo importante del proyecto, porque es inclusivo, un proyecto de arte urbano que en verdad es inclusivo, todo el tiempo estamos reclutando Operarios, invitándolos a participar. Mucha gente ha venido y se ha ido, pero últimamente hemos establecido una conexión muy fuerte, reuniones donde siempre hablamos para ver cuál es la siguiente intervención. No necesariamente tenemos que estar todos para decidir, no somos un colectivo donde se haya que votar para decidir, somos RIZOMA. Ese es otro texto que analizamos de los situacionistas, *Rizoma*, Deleuze y Guattari, textos pesados que nos han influido. Esto nos abrió la mente para pensar que no somos un colectivo, porque en un colectivo hay alguien que lo maneja, en cambio en el rizoma no puedes poner ni siquiera en una metáfora, es algo que te lleva. Es como las papas que crecen horizontalmente, eso nos hizo no cerrarnos a nadie, nunca nos ha pasado que llegue alguien con ideas muy contrarias, nunca hemos tenido que censurar, que quiera hacer algo que no nos guste a la mayoría. Todo lo hemos realizado en consenso, nunca hemos ganado dinero, eso lo hemos analizado mucho, nunca hemos vendido obra de Redretro.

Entrevistador: ¿Pero si alguien les dice “quiero comprar la obra”, la venden?

Operario A: Hemos vendido algunas fotos, pero que pertenecen a otros proyectos, no es que eso sea nuestro camino, pero en la Redretro no tenemos qué vender.

Eso quizás es lo que nos ha mantenido unidos por más de 10 años, eso sería una contradicción del espíritu, hemos tenido discusiones, pero nunca problemas.

E: ¿No lo han comercializado porque no se ha presentado la oportunidad o porque es su postura?

Operario LL: Pues las dos, eso se pondría en discusión como se hizo con el MUAC. Hace tres años o más el MUAC se acercó a nosotros, de mi parte siempre me mostré renuente, al final no estaba tan convencido, pero me sumé al consenso.

Operario A: Al principio fue una invitación a participar, la curadora nos contactó en redes, fuimos ahí camuflajeados, ella nos siguió mucho el juego, pero al parecer quería que le diéramos un vinil o un objeto, que le diéramos un “43” que teníamos ahí o un saco de Operario. Le dijimos que esa no iba con nosotros, para nosotros es una contradicción muy fuerte traerte un objeto y que tú lo guardes, lo quería para donación.

Operario LL: Respondió: “Pues no les vamos a comprar, pero si en algún momento ustedes quieren donar, estamos pensando en exponer algo de la urbe”, nunca nos dijo qué, pero comentó que querían exponer algo.

Por ejemplo, ella nos dijo que tenía mantas de las manifestaciones, nos comentó de su trabajo de lo que ella hace, objetos de los ciudadanos, de los activistas. Pero, aunque nosotros no teníamos obra que dar, sí nos considerábamos 100% artistas, que era una gran diferencia, ya que lo que ella estaba recopilando era objetos de activistas y dentro de este activismo habían encontrado la rama del arte, esas personas para mí no tienen un discurso artístico. Lo que ella nos decía es que a veces hasta le agradecían los activistas, pues una institución como el MUAC les daba seguridad total, lo que la institución les proporcionaba era eso.

Seguridad que a lo mejor ya no eran tan perseguidos, que ya estaban a haciendo cosas no tan ilegales. Por eso muchos activistas estaban muy contentos de donar obra a ella. Sin embargo, había otros que, sí eran artistas que también se habían negado o a exponer o a donar, en dado caso prestaban la obra nada más, como un artista del grafitti que, para esta exposición del 2 de Octubre, lo único que puso fue un televisor con cortos de lo que ha hecho.

E: Entonces, ¿ustedes sí donaron?

Operario LL: Pues mira, nos hicieron una jugadota por ahí, porque nosotros entendimos algo, y la verdad no estábamos mal, nuestro discurso fue éste: “nuestra obra es para la calle y para el transeúnte del momento o para las redes”, porque también consideramos mucho el mundo virtual, entonces nuestra intención estar en un Museo, sin embargo, a pesar de que este Museo se dan factores como el *mainstream* y lo más caro y lo que tú quieras, pero es historia.

Entonces a nosotros como historia sí nos interesa que se reivindique otro discurso de la historia que no es el institucional, ni el oficial; entonces nosotros nos consideramos dentro de ese otro discurso histórico y por eso sí nos interesa participar en el Museo.

En alguna ocasión nos preguntaban si nos interesaba entrar a un museo, entonces el Museo como tal es una institución arquitectónica que alberga historia, quién lo administra, cómo lo administra, el sistema que lo administra es otra cosa, que si se pudiera cambiar eso, el neoliberalismo como la administración o cómo se organiza ese Museo mejor, pero mientras es un recinto que en sus catacumbas guarda obra súper apreciada y valiosísima en millones y deja tú en dinero, en historia.

Operario A: Además que esta el MUAC, está Arkehia, por ahí fue donde nos interesó, recordé esos momentos hace años cuando subías cosas a internet y súper duraba ahí, pero de diez años a esta parte, el internet se puede borrar, puedes ver una parte sólo y la otra ya no las a ver, miras la definición y luego veras que ya la habrán cambiado y tú ya no sabes, ya no la recuerdas, ¿cuál es la clave? , mira un diccionario de papel y verás que estas personas nos están engañando desde hace diez años, porque han cambiado ligeramente la definición de tal o cual y mirando el diccionario de papel te darás cuenta que dice otra cosa. Entonces por ahí pensábamos que no estaba tan mal, forma parte de la memoria histórica de un Museo, como forma parte de la documentación como la que ellos hacen, viendo que internet ya no es una referencia permanente, de hecho ya nos pasó, nos cerraron el perfil de la Redretro en *Facebook* y como se llamaba “Redretro” y no era una página de usuario, nos escribieron pidiéndonos el documento de “Redretro”, si no lo mandábamos, nos cerraban el perfil , así que nos cerraron la página como usuario, como no estaba tan de moda “las páginas”, no sabíamos manejar y casi

nadie lo manejaba bien, pues desaparecieron muchas cosas que nunca más recuperaremos. Y así fue, de esa manera también queremos publicar un libro, más allá de lo digital, por esa mentira en la que nos están metiendo.

E: Y regresando al asunto del MUAC, ¿qué fue lo que pasó?

Operario LL: Con Sol (Henaro), con ella quedamos, ella nos respetó y nos entendió, y siempre le dijimos, nosotros le dijimos por lo tanto te podemos donar archivo digital y ése fue nuestro trato. Lo malo es que, en este tipo de tratos, hay que firmar y ese fue el trato hasta que acabó la exposición, en marzo de 2019 y hasta ahí quedamos, fue algo digital, nada físico, eso hasta que llegó la hora de desmontar.

Operario A: Nosotros queríamos grabar la destrucción de la obra impresa, como nosotros lo que hemos donado es un USB por lo digital, nos gustaría grabar la destrucción de las fotos. Entonces ahí nos salió que era un poco difícil lo de desmontar y tal, y entonces hasta la fecha quedamos para reunirnos para tratar el asunto y pues ahí está esto que nos puede fallar a los artistas, pero bueno tampoco podemos firmar porque somos un movimiento anónimo, no queríamos llegar ni a esto ni a lo otro. Entonces pensamos que el archivo era digital, y nos dijo, pues sí se está intentando que haya discos duros y tal, pero ahora lo que tenemos es en papel impreso. Entonces no sabemos qué fue lo que quedó, si se destruyó o no, pero lo que creemos es que se quedaron las fotos, porque ésas se podían quedar sin destruir, pero el vinil sí se rasgaba.

Antes de este expo, hicimos una en la Sala Hilvana y nos pasó un poco lo mismo, entonces lo que hicimos fue una oficina, con muebles un archivero y están los folders por todos lados, fotos, textos y la gente se lo podía llevar.

Pero eso no era la intención, tampoco había alguien que te dijera que te lo puedes llevar. Y bueno ocurrieron muchas cosas, podías tomarte una cerveza ahí en la oficina, pero pues se llevaron muchas cosas, hasta el mapa se llevaron, cuando me contaron pues te imaginas que alguien lo tiene en la casa y sabes quién es.

E: ¿Entonces ustedes ya no fueron a recoger nada?

Operario A: No sí, los muebles que nos habían prestado, pero pues desapareció mucho material. El destino de la obra es muy complejo, por ejemplo, en el MUAC

las impresiones se sacaron de la USB que les dimos y a la vez éstos eran pantallazos que tú puedes sacar de la red.

E: Pero entonces, si ellos sacan impresiones de su USB las veces que quieran, ¿ustedes no pueden reclamar porque no firmaron nada?

Operario A: Pero bueno tampoco tenemos ningún problema, porque son pantallazos de la red, inclusive con comentarios de la gente, que esa es la parte que más me gusta, en ese sentido sí hay algo de resguardo a la memoria. También a nosotros no nos ha importado mucho a estas alturas, era para que ya hubiéramos ido a reclamar.

Operario LL: Voy a decir algo, sí siento que hubo abuso porque nosotros sí fuimos claros, porque no queríamos dejar nada y entonces por eso dejamos lo digital y que luego Sol dijera que aquí no se puede dejar sólo lo digital...

Operario A: Pues si ya lo has dicho, lo de firmar un contrato, pero teníamos un problema porque ¿quién es el que tenía que firmar? Es complejo cuando es un proyecto colaborativo, a mí me pasó, con un grupo de chavas en Madrid que apoyaron mucho el proyecto, cuando salió la beca rápidamente la colectivice, yo la anoté a mi nombre porque no había un colectivo. Cuando me dieron el dinero yo le dije a los que habían participado: "A ver, ¿quién quiere venir Berlín o a México?". Dos meses, mucha gente se cayó, dijeron: "no tengo tiempo", me quedé solo. Pero cuando se enteró la gente, me mandaron cartas diciéndome: "Te has aprovechado", nunca falta, pero qué pena porque esto está colectivizado.

E: Ok, pues pasemos a otra pregunta: ¿Qué es arte amable?

Operario LL: Bueno arte amable, es aquel arte que no daña, que no irrumpe, pero que sí aparenta.

Operario A: Es amable porque, como te explicaba al principio, es la herramienta, porque muy desde el principio muy al principio, la palabra amable salió. Porque el vinil es mucho más amable que el grafiti, porque es removible. La amabilidad de la herramienta te permite ser más radical en el discurso. Entonces tiene esta cosa que el delito es removible, tiene algo también de acto poético.

Operario LL: No necesariamente, lo que pasa es que es artístico, entonces desde que es artístico tiene estética y ésta se puede ver hasta desde la poesía.

E: Amable desde el lado físico que no daña y ¿en el lado conceptual?

Operario LL: En lo conceptual viene que no es ni legal ni ilegal, y viene en la parte de lo ilegal que tienes como pregunta y qué es el tercer espacio, es el hecho de utilizar herramientas amables, por ejemplo, la pintura con agua, pintar con olor, tenemos otras acciones que hacemos grafitis con olor. Las chicas que hacen crochet que se pone y se pueden quitar, todo eso es arte amable.: Lo que sí es que el arte amable, tiene que estar contextualizado en un sentido que no parezca como tal. Como las chicas del crochet en una galería pues no pasa nada, pero si lo ves en el metro es amable porque aparenta dañar, pero no lo hace.

E: ¿El activismo puede ser amable?

Operario LL: Totalmente, porque el activismo no precisamente corrompe, últimamente sí vemos activismo violento, pero no necesariamente, entonces este acto artístico tiene esta característica en un intersticio entre lo legal y lo ilegal, regulado no regulado, entre lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer.

Operario A: Es así, por ejemplo, nosotros no hacemos las acciones en la noche, no entramos en la noche al metro como grafiteros. Nos despegamos de esa forma de trabajar, porque esa forma de trabajar te criminaliza y al hacerlo así, tú asumes que eres un criminal. O sea, si sales a la calle con la cara descubierta haciendo esta acción delante del policía en su cara, también le llamamos acto psicomágico, ya que esos momentos agarramos un poder, un empoderamiento que no tenemos nunca como ciudadanos, ni como personas solitarias o como artistas individuales, sino como acción o intervención.

En ese momento el policía no sabe si eso es oficial, no sabe porque tú no estás nervioso, estás delante de él haciendo eso en su cara. El material se puede quitar, es algo tan sencillo, nosotros no corremos cuando viene la policía, a no ser que alguien se ponga muy nervioso, al final es una discusión amable donde el policía alucina, yo pienso, porque dice: "Bueno estos chavos, qué locura, nunca había encontrado, porque estoy acostumbrado a perseguir al grafitero, la multa para esa persona..." Porque está tipificado legalmente, porque lo que hacemos nosotros, ni legal ni ilegalmente.

E: ¿Pero no se podría tomar como daño a las instalaciones?

Operario A: No, porque no hay daño

Operario LL: Bueno, aparentemente sí lo hay, pero en verdad no lo hay, por eso es arte amable.

Operario A: Podría ser alguien que nos odiara mucho, no sé, un abogado de plano nos quisiera joder, recopilando todas las intervenciones que hemos hecho y no sé, algo así. Porque tampoco se nos ve como una amenaza política, porque somos apolíticos, bueno más bien apartidistas. De hecho, cuando hacemos cosas políticas los policías nos preguntaron: “¿ustedes de que partido político son?” Les rompe el pensamiento único, es una forma muy bonita de demostrarles que hay otra forma de hacer las cosas, otro mundo posible. Y esto pues todo esto está muy vinculado con el Zapatismo, no directamente, pero sí con el pensamiento de filosofía zapatista mágica, como de utilizar la magia, el arte es magia.

E: Pero ¿cómo se vincula con el zapatismo?

Operario A: Tiene que ver con los símbolos, como se tapan la cara para que no los vean, nosotros nos ponemos los trajes para que nos veamos invisibles y no nos tapamos la cara, el traje de overol, de trabajador, te convierte en invisible, porque eres un nadie, eres un simple *worker*, “no te voy a pelar porque eres un trabajador”, es el pensamiento. Si vas de grafitero con tu gorra, estás diciendo: “Mírame, soy peligroso y además soy más listo que tú, cuando no me veas voy a venir de día, voy a hacer la foto, la van a ver millones de personas y pues te doblé”. Nosotros no nos burlamos de la policía, nosotros les hacemos pensar, y eso es mucho más radical, ya que él tiene que pensar por sí mismo, muchos tienen que llamar a sus superiores, porque no saben qué hacer. Nos pasó con otra acción, con grafiti poético donde hacemos grafiti con olor, en Guanajuato. Tuvo que llamar al superior, porque no había delito, nos tenían detenidos y tuvo que venir el jefe de limpieza del Congreso de Guanajuato. Y ése sí es mucho más violenta en el *modus operandi* porque ahí sí se tiene que hacer cuando nadie te ve, porque si te ve pues sí sale el discurso, encapuchado con toda la retórica provocadora para que nos pongan contra la pared y en ese momento se hace la magia, porque ellos vieron que escribiste algo, pero luego no hay nada, deja un olor, pero algo se vio.

Operario LL: Es que como es húmedo pues sí saca agüita, entonces la pared sí se moja, entonces si escribes una palabra, pues dos o tres segundos sí se ve, entonces si lo ve de lejos el Poli, dice: “qué raro”. Escribíamos frases concretas y sí nos topaban y casi nos tumban los policías. Hasta que poco a poco va desapareciendo.

E: ¿Entonces ustedes considerarían que ya es una nueva tendencia artística lo del arte amable?, ¿cuáles son sus referencias y estrategias?

Operario LL: Pues nosotros siempre nos estamos poniendo al corriente, de los nuevos discursos artísticos y también viendo a nuevos artistas. Así como encontramos a un artista de República Checa, podemos compartir nuestras referencias personales con el grupo.

Operario A: La estrategia de vestirse como Operario vino del cine, de esas películas de detectives (espías) que hacen la resistencia, la resistencia francesa cuando luchaban contra los nazis, ¿qué hacían? Pues se disfrazaban de trabajadores de la electricidad, para que veas que las referencias no sólo son de artistas, son referencias de películas, fue cuando yo dije, voy a comprarme un overol en Madrid y disfrazarme de trabajador, al principio no pensaba que fuera a funcionar, hasta que vimos que sí.

E: Y, por ejemplo, ahí, ¿La parte de las redes sociales es una estrategia para que su discurso se viralice?

Operario A: Cuando salimos en el periódico, yo me acuerdo que tenía un *blog* donde subía las acciones, así como de una forma poética, con una frase que me había inventado, sin pensarlo demasiado y no había una estrategia porque en realidad nadie veía tu *blog*. Tu *blog* era como tu diario, tú lo escribías y ahora es como una parte de la historia de internet.

Muchas de las primeras acciones ni siquiera estaban ni en un *blog* propio de la Redretro, estaban en un *blog* de “Trompe le monde”, que era una agencia creativa, porque no estábamos acostumbrados a ello y no había estrategia, primero porque no era una rama del colectivo, no está tan el medio y además todo mundo decía que nadie sabía de eso. Había alguien que era el que le ponía más atención, pero tampoco tenía claro cómo viralizar, por ejemplo. Si se ha viralizado es porque otros lo han viralizado, otros que sí tienen muchos seguidores, por ejemplo “Street art

Chilango”. Me acuerdo que publicó el 1 de Enero: “Destitución”, la intervención había sido en la estación Constitución de 1917 y la tapamos poniendo “Destitución” y el icono de Peña Nieto, eso creo que lo hicimos en noviembre o algo así. Y entonces el 1º de enero la publicaron como si la acabáramos de hacer y porque hay alguien que se dedica día a día a cultivar a sus seguidores, nosotros no, nosotros vivimos en la ensoñación. O sea, somos más poéticos.

E: O sea, ¿esto no fue controlado?, ¿fue a partir del portal web que los empezó a seguir?

Operario A: Sí, y así ha pasado siempre con unos y cuando se ha hecho viral siempre ha sido por otros, siempre, siempre.

Operario LL: Y pues sí, las redes siempre han sido muy importantes, porque nuestras intervenciones llegan a durar ni una hora, la mayoría de veces las quitan muy rápido y la gente donde las conoce realmente, es en internet, pero a tal grado que mucha gente cree, se hace un imaginario que ya no sabe si la vio en internet o en el metro, algunas personas creen que la vieron en vivo siendo que la intervención duró un par de horas.

Operario A: Ésta es la base de la hiperrealidad, es como cuando crees que ya le has dado un beso a esta chica porque la has visto tantas veces en el cine, o que has estado en París o Nueva York, porque crees, sientes, podrías decir que ya estuviste ahí, grabas el concierto, no lo ves más que a través de tu celular.

En ese sentido es muy importante y nos da pie a hablar de lo que queremos hablar. Nosotros lo que hacemos es romper la realidad, romper la hiperrealidad, podemos cambiarla para que no sepas dónde estás, pero que estés en el lugar físicamente. Hay cierto discurso de que vivimos en la *Matrix* y que a veces, cuando cambias de estación, lo que hacemos es abrir una puerta, donde la gente que la ve en directo en el andén, ellos tienen la oportunidad de salir de la *Matrix*, como cuando Neo agarraba el teléfono, igual. En Europa yo lo comparaba con la película, pero cuando llegué aquí mucha gente me hablaba de la *Matrix*, fuera de la película, como un concepto en el que creía, entonces cuando yo les hablaba de esto se veía la potencia del proyecto para cambiar la realidad. Sí es muy importante esta diferenciación entre la gente que lo ve en internet y luego encima cree que lo ve en

directo, y la gente que sí lo vio en directo diciendo: “Es que yo sí lo vi en directo y miraba a los demás y les preguntaba: ¿no lo ven?”

Es como una metáfora de cuando despiertas y nadie a tu alrededor despierta.

E: ¿Y nunca lo han planteado hacer en *photoshop* y subirlo en redes?

Operario A: Alguna vez lo hablamos y nos seduce, pero para mí sería el fin del proyecto, porque se acabaría con esa magia entre quien cree que lo vio y quien vio el Photoshop, además que la gente no es tonta y un *photoshop* es muy fácil de descubrir. Además, ¿qué te quita ir al lugar? La psicogeografía. Además, cuando inicié el proyecto era ir contra esa mentira del *photoshop* de la publicidad.

E: ¿Cuál es la diferencia entre pegarlo en el andén y pegarlo en la entrada?

Operario A: En el andén pasa desapercibido, porque hay letreros y sólo cambiamos uno, por lo cual no lo ve la gente, si cambias el de la entrada lo ve muchísima más gente. En Madrid, que está un poco más separada la entrada, cambiamos en un barrio que se llama “Vallecas”, ésa fue muy bonita, había una población que está muy compaginada con los marineros, y celebran una fiesta de los marineros, se echan agua y todo. Una vez nos dijeron: “Ustedes que son tan soñadores, ayúdenos a cambiar el nombre de nuestra estación de metro”. Y eso era el origen también al principio, hacemos encargos por esta cosa de la sociología de que no somos los artistas los que decidimos de qué es lo que hay que hablar. Como una agencia de subversión a la que hay que hablar para hacer un servicio, un gesto muy dadaísta. Entonces, ahí cambiamos la entrada y todo mundo entraba y leía: “Puerto de Vallecas”, todo mundo sabía el guiño y todo mundo llamaba a su barrio así, entonces todo mundo lo aceptó como algo muy bueno. Pero si hubiera sido algo que el barrio no hubiera aceptado en corto lo hubieran quitado. Es que la gente se confunde, pues sólo hay una referencia, si está en el andén es sólo un segundo para preguntarme: “¿Dónde estoy?”, y luego miras otro para corroborar que lo han cambiado.

Las estrategias surgen del bagaje experiencial que tenemos cada quien y las vaciamos. Hacemos planes para hacer una acción, porque siempre tenemos un plan, bueno, tú pones, tú grabas, y luego todo pasa al revés por el nerviosismo y precisamente por eso sale perfecto, porque hay una empatía que tiene que ver con

el acto psicomágico. Es que todos estamos convencidos que tenemos un poder, sólo por ese momento sabemos que estamos más allá del bien y del mal, porque estamos en medio, pero ni siquiera es como lo planeamos. Como lo que nos pasó el 2 de Octubre, en esa teníamos todo súper planeado, practicamos en casa y lo hicimos totalmente distinto.

E: ¿Por qué no lo hicieron como lo planearon?

Operario A: Por los nervios, yo me he dado cuenta que si lo haces solo, sí me pongo nervioso, pero hay un punto en que te relajas. Cuando estamos juntos y el Ñ se pone un poco nervioso, me lo pega a mí o al otro y en ese caos cambia todo.

E: ¿Creen que sus propuestas han coadyuvado a solucionar las problemáticas?, por ejemplo, lo de la desaparición, ¿lo de Barranca del Muerto?

Operario LL: Nosotros como tal ponemos nuestro granito de arena a toda la playa que ya está, sin embargo, aprovechamos que nosotros tenemos cierta propulsión en los medios, “cierta”, porque no es ni siquiera tan masiva, que decimos pues si nosotros podemos apoyar con esto, pues entonces hay algo que podamos hacer, ¿no?

E: ¿Hay una cuestión de traer, es decir, que permanezca esta memoria?

Operario LL: Sí, totalmente, lo que pasa es que nosotros traemos la información, nosotros al momento de intervenir y de trabajar con simbolismos lo que estamos haciendo es jugar con la información que uno presencia ya sea en vivo en las redes sociales. Entonces, cuando esta persona presencia, ya sea desde su computadora o en el andén del metro algo que cambió su realidad, le estamos trayendo al instante una problemática que se está viviendo o sufriendo en el momento y que en el momento esa persona no la tiene presente, pero nosotros se la activamos.

Esa información que se está corriendo, siento que sí apoyamos en impulsar una demanda. Porque hoy en día, también se llama a las guerras en otro sentido y no a través de bombas y escuadrones que van a matar, sino son las llamadas guerras híbridas. Estas guerras híbridas son ésas que se juegan a través de la información, el *hackeo*, la manipulación de masas, el control a través de los medios y las mentiras, la posverdad. Usar la información para hacer mentiras es también una forma de atacar y hacer guerras, entonces nosotros utilizamos cierta información

para potenciar, estamos entrando también en ese juego bélico, en el que estamos del lado de la contrainformación. Pero como *hackeando* los espacios. Entonces cuando nosotros apoyamos una causa, es a través de la información para impulsar esta causa. Sin embargo, nosotros tenemos también una pelea específica y es la de la reivindicación del espacio público. Independientemente de la temática porque siempre lo hacemos.

El espacio público es un espacio que se ha olvidado como público, desgraciadamente se está privatizando, se privatiza a cada rato ya sea por corporaciones o transnacionales o incluso por el mismo Gobierno. La utiliza como medio de control y como medio para ganar dinero, toda la urbanidad está diseñada para el comercio y para ser rentable.

Entonces en ese sentido, el espacio público no está entendido como público, porque no lo usamos, quien lo está usando básicamente es la publicidad, el comercio informal y por otro lado el grafiti, éstas son las actividades que más reivindican el espacio público.

Operario A: Y el mural, el grafiti gigante institucional y la publicidad, y a eso se le llama “arte urbano”, entonces muchas veces nos desligamos del arte urbano, porque nosotros somos interventores del espacio, o sea porque esto del arte urbano ya es una etiqueta muy comercial.

Operario LL: Entonces nosotros lo que buscamos es reivindicar el espacio urbano tomándolo, usándolo, utilizándolo y haciéndolo nuestro porque nosotros somos tanto trabajadores como usuarios y como habitantes de este espacio público. Entonces es muy triste que no sólo nosotros, sino toda la gente que trabaja, que vive y habita el espacio público, sea el metro o la banqueta, no son nuestros.

O sea que nosotros no nos sintamos parte de ello, ¿por qué?, porque ya es federal, porque Palacio de Hierro ya tiene el parabús no podemos recargarnos ahí, en cualquier momento así va a ser. Entonces si no empezamos, la misma población a utilizar el espacio, apropiarse de él a utilizarlo de la manera que sea, entonces lo va a utilizar las grandes corporaciones, el gobierno a su manera y no nos va a preguntar, de hecho, es lo que está pasando.

E: ¿Qué consejo le darían a los nuevos artistas?

Operario A: El habitar, el ejercer espacio, para mí el problema del arte urbano, el *mainstream* se ha apoderado. Hay mucha chavalería que sale a la calle a hacer su esténcil porque quiere llegar a ser como Banksy, entrar al *mainstream*, pensando que cuando me descubran voy a vender mis piezas. Hay cierto comercialismo del asunto, por esto del tercer espacio es buscar la forma de engañar las mentes del poder, que ellos no estén preparados a lo que vas a hacer. Y ahí la clave es la herramienta, porque si la herramienta que utilizas no está criminalizada vas a poder decir el mensaje más cabrón de ti. A lo mejor es efímero, pero es eterno por ser efímero, por eso también la obsesión del artista urbano por permanecer, lo pongo aquí, me lo borran, mañana lo vuelvo a poner, una guerra absurda, estás hablando en su idioma. Lo que nosotros decimos es hablarles en otro idioma, pero que lo entiendan, o sea me estás hablando, pero estoy viendo otra cosa.

Operario LL: Aunque también el tercer espacio hay que saberlo utilizar, porque puedes utilizar el tercer espacio para venderte o utilizar el tercer espacio y fácilmente ser vendible. Y así han sido muchísimos, y al acabar vendiéndose ya no acaban haciendo su primera intención y todo por entrar en un tercer espacio. Al entrar en ese tercer espacio en este legal, no legal, regulado no regulado, hay que tener claro que es importante la ideología, el porqué se llegó a ese punto, cuál es la verdadera intención de abordar ese tercer espacio, que puede haber muchas, todas pueden ser perdonables, sin embargo, no todas legítimas y no todas activistas. Porque hay mucha gente que puede llegar a ese tercer espacio y quedarse ahí, sin cambiar nada, sino un limbo donde llega a un punto totalmente neutro que ni siquiera se vendió, y ni siquiera cambió nada, no fue revolucionario. O, al contrario, llegó a ese punto y luego se fue a lo comercial, pero guarda su discurso que está en su tercer espacio, cuestionando la legalidad, pero acaban lucrando y acaban siendo totalmente otra cosa. Inclusive discursivamente, un tercer espacio puede incluso no ser perdonado por los seguidores contestatarios, porque este sector contestatario no acepta ninguna negociación con la institución. Incluso mucha gente con trayectoria política sabe que cualquier contacto con la institución ya es la perdición en la negociación activista. Por eso es muy importante siempre en el activismo, mantener una posición realmente radical, por eso yo aplaudo los

radicalismos extremos. Extremo es un contrapeso que nos ayuda a balancear este peso para que no todo se vaya, o que no todos pretenden hacer activismo ganando dinero o activismo desde tu A.C. Si entras en el tercer espacio tienes que saber que vas a estar limitado o que estrategia tal vez otra cosa o un principio de o un simbolismo para después abordar otro tipo de tercer espacio, porque si te quedas ahí y no migras, te quedas estático, corres ese riesgo de no llegar a ese punto y, al contrario, sí llegar a venderte.

Fuentes de consulta

Archivo de Artivismo. “¿Qué Es El Artivismo?” Consultado el 10 de noviembre de 2018. <http://lucialor.com/artivismo/intro.html>

Redacción Aristegui Noticias. “83 Mil Muertes En El Sexenio de Calderón”, 27 de noviembre de 2012. <https://aristeguinoticias.com/2711/mexico/83-mil-muertes-en-el-sexenio-de-calderon-semanario-zeta/>

Devenidos contra-estrategia. “Acerca Del Pensamiento de Slavoj Zizek En Su Ensayo En Defensa de La Intolerancia”, 2012.

<https://tifoideo.wordpress.com/2012/03/21/zizek-lo-pospolitico/>

Alandete, David, y Cristina F. Pereda. “Wall Street Ha Matado El Sueño Americano”. *El País*. 15 de octubre de 2011, sec. Internacional.

https://elpais.com/internacional/2011/10/15/actualidad/1318703601_087774.html

Amador, Manuel. “Instagram”. www.instagram.com, 14 de octubre de 2018.

<https://www.instagram.com/amador199401>

Amador, Manuel, Mondragón Rafael, Karla Paola, y Mariana Berlanga Gayón.

Vida Que Resurge En Las Orillas: Experiencias Del Taller de Mujeres, Arte Y Política En Ecatepec. Ciudad De México: Cooperativa De Producción Y Servicios Editoriales Heredad, 2020.

Amigo, Roberto, y Halim Badawin. “Perder La Forma Humana. Una Imagen Sísmica de Los Años Ochenta En América Latina”, 2012.

https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/05/perder_la_forma_humana_una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf

Facebook. “Antimonumenta: Vivas Nos Queremos. La Glorieta Es Para Las Mujeres Que Luchan”. Consultado el 10 de enero de 2022.

<https://m.facebook.com/546288175862876/posts/1173168493174838/?d=n>

Arquitectura, Forense. “Ayotzinapa. Una Cartografía de La Violencia”.

- www.plataforma-ayotzinapa.org. Consultado en diciembre 2021.
<http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>
- www.arte-util.org. “Arte Útil”, <http://www.arte-util.org>
- Wikipedia. “Atentados Del 11 de Marzo de 2004”. Consultado el 10 de octubre de 2019. https://es.wikipedia.org/wiki/Atentados_del_11_de_marzo_de_2004.
- Ávila, Sonia. “Artistas Tomaron Una Hora El Museo Experimental El Eco Durante Una Hora”. *Excélsior*, 8 de enero de 2018.
<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2018/01/08/1212236>
- Azaola, Elena. “El Movimiento Por La Paz Con Justicia Y Dignidad”. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 40 (16 de diciembre de 2013): 159 a 170.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13925007011>
- Benavides, Juan Francisco. “Joseph Beuys, La Estética Hoy, Un Compromiso Político”. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, no. 4 (2011).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6234913>
- Bishop, Claire. *El Giro Social: La Colaboración Y Sus Insatisfacciones*. Ciudad De México: Taller De Ediciones Económicas, 2016.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, y Et Al. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública Y Acción Directa*. España: Universidad De Salamanca, 2001.
- Cabrera, Ehécatl, y Silvia Inclán. “Movimiento Por La Paz Con Justicia Y Dignidad”. *Resonancias. Blog Del Instituto de Investigaciones Sociales de La UNAM* (blog), Agosto 2018. <https://www.iis.unam.mx/blog/movimiento-por-la-paz-con-justicia-y-dignidad/>
- Wikipedia. “Caciquismo”, Consultado el 15 de noviembre de 2021.
<https://es.m.wikipedia.org/wiki/Caciquismo>
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de La Liberación*. Murcia: Editorial Hum, 2008.
- Castro Bibriesca, Sergio. “Ecatepec: En 4 Años Han Asesinado a 1,258 Mujeres, Pero Solo 53 Son Considerados Como Femicidio”. *Animal Político*, 15 de septiembre de 2019. <https://www.animalpolitico.com/2019/09/ecatepec-en-4-anos-han-asesinado-a-1258-mujeres-pero-solo-53-son-considerados-como-femicidio/>
- Cercós I Raichs, Raquel. “El Pensamiento Estético-Pedagógico de Joseph Beuys:

- Entre La Utopía Y El Mesianismo”. dialnet.unirioja.es. Universitat de Vic-
Universitat Central de Catalunya, 2015.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204713>
- “Concepto de Transdisciplina”. Instituto de ecología de la UNAM. Consultado el 17
de marzo de 2021.
[http://web.ecologia.unam.mx/oikos3.0/index.php/articulos/17-recuadros/322-
transdisciplina#:~:text=La%20transdisciplina%20es%20un%20esquema,ac
ad%C3%A9mico%2C%20como%20los%20tomadores%20de](http://web.ecologia.unam.mx/oikos3.0/index.php/articulos/17-recuadros/322-transdisciplina#:~:text=La%20transdisciplina%20es%20un%20esquema,acad%C3%A9mico%2C%20como%20los%20tomadores%20de)
- Constanza, María, y Christian Rojas. “Metodologías Participativas”. Consultado el
8 de enero de 2020. [https://www.indap.gob.cl/docs/default-source/default-
document-library/metodolog%C3%ADas-participativas.pdf?sfvrsn=0](https://www.indap.gob.cl/docs/default-source/default-document-library/metodolog%C3%ADas-participativas.pdf?sfvrsn=0)
- De Llano, Pablo. “Annie Leibovitz En Aguas Negras”. *El País*. Julio 12, 2016, sec.
Cultura.
https://elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468014900_690740.html
- Díaz Tovar, Alfonso, y Ovalle Lilian Paola. “Antimonumento. Espacio Público,
Memoria Y Duelo Social En México”. *Aletheia* 8 (Junio 2018).
- Duncombe, Stephen. “Arte Y Activismo”. Min. 11: 28. *RTVE Programa Metrópolis*,
19 de febrero de 2010. [http://www.rtve.es/television/20100219/arte-
activismo/318935.shtml](http://www.rtve.es/television/20100219/arte-activismo/318935.shtml).
- Durán, Anibal. “No Cazamos Ratones”. Diario EL PAIS Uruguay, 27 de agosto de
2016. [https://www.elpais.com.uy/opinion/columnistas/anibal-
duran/cazamos-ratones.html](https://www.elpais.com.uy/opinion/columnistas/anibal-duran/cazamos-ratones.html)
- BBC News Mundo. “EE.UU. Detiene Por Vínculos Con El Cartel de Sinaloa a
Genaro García Luna, El Exjefe de Seguridad Pública de México”, 10 de
diciembre de 2019. [https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-
50735350](https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50735350)
- Escobedo, Helen, ed. *Monumentos Mexicanos: De Las Estatuas de Sal Y de
Piedra*. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- Espino Sánchez, Germán, y Alonso Vázquez Moyers. “La Producción Discursiva
En La Guerra Contra El Narcotráfico En El Sexenio de Calderón: En Busca
de La Legitimidad Perdida”. *Discurso Y Sociedad* 9 (2015): 494.

- [http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9\(4\)Vazquez&Espino.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v09n04/DS9(4)Vazquez&Espino.pdf)
- Esquirol, Josep M. *Tecnoética: Actas Del II Congreso Internacional de Tecnoética*. Barcelona: Biblioteca de La Universitat De Barcelona, 2002.
- Ferran, Barenblit, y Cuauhtémoc Medina. “Una Estética Libre de Estética”. En *Forensic Architecture: Hacia Una Estética Investigativa*, 19. Ciudad de México: MUAC, MACBA, Editorial RM, 2017.
- Franco Miguez, Darwin. “En Guadalajara, Develan Mensaje Ocultos En Escultura de Alfredo López Casanova En Protesta Por Desaparecidos”. *Somos El Medio*, 19 de marzo de 2019.
<https://www.somoselmedio.com/2019/03/19/en-guadalajara-develan-mensaje-ocultos-en-escultura-de-alfredo-lopez-casanova-en-protesta-por-desaparecidos/>
- Franco Ortiz, Itandehui. *El Deleite de La Transgresión Graffiti Y Gráfica Política Callejera En La Ciudad de Oaxaca*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2011.
- Franco, Marina. “El Caso Ayotzinapa: Cuatro Años de Dolor E Incertidumbre”. *The New York Times*, 26 de septiembre de 2018.
<https://www.nytimes.com/es/2018/09/26/espanol/america-latina/ayotzinapa-estudiantes-43-mexico.html>
- Freire, Paulo. *Pedagogía Del Oprimido*. México: Siglo XXI, 1996.
- Gándara Sugeyry, Romina. “Madre Pide Ayuda Porque Su Hija Es Víctima de Trata. ¿Y Si Está Con El Novio, ‘Acaramelada’?, Dice MP”. *SinEmbargo MX*, 11 de febrero de 2019. <https://www.sinembargo.mx/10-02-2019/3534269>
- Garcés, Marina. “La Honestidad Con Lo Real”. Consultado el 3 de octubre de 2018.
https://laescenaencurso.files.wordpress.com/2015/01/la_honestidad_con_lo_real.pdf
- González Casanova, Pablo. “Capitalismo Corporativo Y Ciencias Sociales”. *Rebellion.org*. Consultado el 10 de noviembre de 2020.
<https://rebellion.org/capitalismo-corporativo-y-ciencias-sociales>

- González Rodríguez, Sergio. “Las Muertas de Juárez”. *Letras Libres*, 31 de diciembre de 2002. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-muertas-juarez>
- González Rosas, Blanca. “Arte Y Activismo Político”. *Revista Proceso*, 14 de julio de 2012. <http://www.proceso.com.mx/314370/314370-arte-y-activismo-politico>
- Grupo Autónomo A.F.R.I.K.A, Luther Blisset, y Sonja Brünzels. *Manual de Guerrilla de La Comunicación*. Madrid: Virus, 2006.
- Gualano, Clara. “¿Qué Es La Psicomagia? El Arte de Jodorowsky Para Desbloquear Traumas”. *Clarín*, 16 de junio de 2017, Consultado el 10 de octubre de 2019, https://www.clarin.com/entremujeres/astrologia/psicomagia-arte-jodorowsky-desbloquear-traumas_0_SJ5lirveZ.html
- Gutiérrez Galindo, Blanca. “+43: La Presencia de La Desaparición Forzada En El Paseo de La Reforma”. *El Ornitorrinco Tachado, Revista de Artes Visuales*, no. 8, Octubre 2018: 41–50. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/10964>
- Gutiérrez Vargas, José Ricardo. “Rostros de Fuego: Formación de Espacialidades de Justicia a Través Del Performance”. *Discurso Visual. Revista de Artes Visuales*, Diciembre 2018. CENIDIAP.
- Hernández, Edgar Alejandro. “Ai Weiwei En El MUAC”. *Revista de la Universidad de México*, Junio 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/85215794-7cb5-4179-86b2-49613bf5e2df/ai-weiwei-en-el-muac>
- Hernández, Eunice. “Dimensiones Y Paradojas de Los Antimonumentos En La Ciudad de México”. *Este País*, 2 de febrero de 2020. <https://estepais.com/cultura/intervenciones/antimonumentos/>
- “Homenaje Rosario Ibarra”. Consultado el 18 de octubre de 2019. <https://catedraunescodh.unam.mx//catedra/homenajerosarioibarra/historia.html>

- Desinformémonos. “Huellas de La Memoria, Ruta Europa”, 10 de marzo de 2017.
<https://desinformememos.org/huellas-la-memoria-ruta-europa/>
- Iconoclasistas. “Manual de Mapeo Colectivo”, 2015. https://geoactivismo.org/wp-content/uploads/2015/11/Manual_de_mapeo_2013.pdf
- Revista Proceso. “Integrantes Del GIEI Sí Fueron Espiados Con Pegasus, Confirma Citizen Lab”, 10 de julio de 2017.
<https://www.proceso.com.mx/494238/integrantes-del-giei-si-fueron-espiados-con-pegasus-confirma-analisis>
- Jodorowsky, Alejandro. *Manual de Psicomagia: (Consejos Para Sanar Tu Vida)*. Santiago de Chile: Grijalbo, 2009.
- Jordan, John. “El Arte de La Necesidad: La Imaginación Subversiva de La *Anti-Road Protest and Reclaim the Streets* (Parte 1)”. [Marceloexposito.net](https://marceloexposito.net), 2009. https://marceloexposito.net/pdf/trad_jordan_artedelanecesidad.pdf
- Kelley, Bill, y Rebecca Zamora. *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*. Chicago: The School Of The Art Institute Of Chicago, 2017.
- Kul-Wan, Cristopher. *Zizek Para Principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2011.
- Polemón. “La Agresión al Antimonumento Es a La Memoria de Los Desaparecidos”, 26 de abril de 2016. <https://polemon.mx/la-agresion-al-antimonumento-a-la-memoria-desaparecidos/>
- Expansión Política. “La Pareja Que Puso En La Mira (Otra Vez) Los Femicidios En El Edomex”, 9 de octubre de 2018.
<https://politica.expansion.mx/mexico/2018/10/09/la-pareja-que-puso-en-la-mira-otra-vez-los-femicidios-en-el-edomex>
- Malverde, Clara. “El neoliberalismo aplica la necropolítica, deja morir a las personas que no son rentables”. *Portal Digital En Orsai*. 23 de abril de 2019. <http://www.enorsai.com.ar/politica-nota-22416-el-neoliberalismo-aplica-la-necropolitica--deja-morir-a-las-personas-que-no-sonrentables.html?fbclid=IwAR07UKyD9z6uvxm2nrZxcn4xkYHcxJQLaUoOS3QdfGP7Ls6l3w0Y-wvaPOI>
- Mate, Reyes. *El Tiempo, Tribunal de La Historia*. Madrid: Trotta, D.L, 2018.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina, 2003.

- Mesquita, André. "Hablar Y Actuar, Arte, Pedagogía Y Activismo En Las Américas". In *Pedagogías de Lucha: Arte Y Activismo En Experiencias de Diálogo, Escucha Y Memoria*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- BBC News Mundo. "México: Aparecen 15 Cuerpos Decapitados En Acapulco", 8 de enero de 2011.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/01/110108_mexico_decapitados_acapulco_lr
- Morbiato, Caterina. "Antimonumentos: Ejercicio de Memoria En Un País Que Clama Por Verdad Y Justicia", *El Sur*, Periódico de Guerrero, 27 de enero de 2020. <https://suracapulco.mx/impreso/8/antimonumentos-ejercicio-de-memoria-en-un-pais-que-clama-por-verdad-y-justicia/>
- Morelos Cruz, Rubicela. "En Morelos Asesinan a Hijo Del Poeta Javier Sicilia Y a Seis Personas Más". *La Jornada*, 29 de marzo de 2011.
- Muñoz Ramírez, Gloria. "Antimonumentos, La Ruta Por La Memoria Amenazada". *Desinformémonos*, 3 de junio de 2019.
<https://desinformemonos.org/antimonumentos-la-ruta-por-la-memoria-amenazada/>
- Navarro Hernández, Luis. "La Jornada: Minería, Narco Y Comunidades Indígenas". *Portal La Jornada*, 9 de mayo de 2017.
<https://www.jornada.com.mx/2017/05/09/opinion/017a2pol>
- Ordorica, Camila. "Breve Historia Conceptual Del Femicidio". *Nexos*, Noviembre 2019. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=18875>
- Orellana, Patricio, y Elizabeth Q Hutchison. *El Movimiento de Derechos Humanos En Chile, 1973-1990*. Santiago De Chile: Centro De Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar, Cepla, 1991.
- Osalde Reyes, Raúl. "El Papel de México En La Geopolítica Internacional En La Era Trump". *HistoriAgenda*. Revista UNAM, 2017.
revistas.unam.mx/index.php/historiagenda/article/download/65441/57403
- Peregil, Francisco, y Pablo Ximénez de Sandoval. "El Oscuro Origen Del Bloque Negro". *El País*. 28 de julio de 2001, sec. Internacional.

- https://elpais.com/diario/2001/07/29/internacional/996357605_850215.html
- Pérez Morto, Julian, y Maria Merino. “Definición de Pensamiento Crítico”.
Definición.de. Consultado el 13 de noviembre de 2019.
<https://definicion.de/pensamiento-critico/>
- Pol Enric, Sergi Valera. “Simbolismo de Espacio Público E Identidad Social”.
Scribd, 1999. <https://es.scribd.com/document/183562225/Simbolismo-de-Espacio-Publico-e-Identidad-Social-Pol-Valera>
- Prado, Marcela. “Debate Crítico Alrededor de La Estética Relacional”, 2011.
https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html
- Real Academia Española. “Definición de Alegal”. En *Diccionario de La Real Academia Española*. Consultado el 10 de octubre de 2019.
<https://dej.rae.es/lema/alegal>
- . “Definición de Interactuar”. En *Diccionario de La Real Academia Española*,
<https://dle.rae.es/interactuar>
- Reynoso, Enrique. “El Frente Popular Francisco Villa Independiente no es solo un proyecto de organización, es un proyecto de vida”. *Rebellion.org*.
Consultado el 10 de octubre de 2019.
<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=78519>
- Rinaldo Meschini, Emmanuele. “Arte Útil. Parte 1. Una Teorización Práctica – Tania Bruguera”, Septiembre 2013. <https://www.taniabruquera.com/arte-util-parte-1-una-teorizacion-practica/>
- Santamaría, Verónica. “Restauradoras Con Glitter: Las Pintas En El Ángel, La Memoria de Un Grito Contra La Violencia Hacia Las Mujeres”. *Animal Político*, 25 de agosto de 2019.
<https://www.animalpolitico.com/2019/08/restauradoras-glitter-pintas-angel-violencia-contra-mujeres/>
- Síntesis TV. “El Capitalismo Gore Con Dra. Sayak Valencia Con José Oporto”.
Min. 13:52, 19 de septiembre de 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=_Ot2VJ45RRU
- Tarrow, Sidney G. *El Poder En Movimiento: Los Movimientos Sociales, La Acción*

- Colectiva Y La Política*. Madrid: Alianza, 1997.
- Torrens, Valentín. *Pedagogía de La Performance: Programas de Cursos Y Talleres*. Diputación Provincial De Huesca, 2007.
- Univisión Noticias. “Hallan al Menos 35 Cuerpos Torturados Y Mutilados En Dos Camionetas En Veracruz”. Consultado el 10 de diciembre de 2019.
<https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/hallan-al-menos-35-cuerpos-torturados-y-mutilados-en-dos-camionetas-en-veracruz>
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Ediciones Melusina, 2010.
- Villanueva, Axomalli. “Ecocidio, Estos Son Los Peores Desastres Que Ha Provocado La Minera Grupo México”. *La Izquierda Diario*, 12 de julio 2019.
<http://www.laizquierdadiario.mx/Estos-son-los-peores-desastres-que-ha-provocado-la-minera-Grupo-Mexico>
- Vivanco, Luis, y Bruno Lamas Rodríguez. “No Solo de Intenciones Vive Una ONG”. *El País*. 24 de enero de 2011, sec. Sociedad.
https://elpais.com/sociedad/2011/01/24/actualidad/1295823615_850215.html
- Zepeda Patterson, Jorge. “AMLO Es AMLO, No Chávez Ni Allende”. *Vanguardia*, 14 de julio de 2019. <https://vanguardia.com.mx/articulo/amlo-es-amlo-no-chavez-ni-allende>