



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Neo-objetualismos

Tesis

Que para obtener el Título de Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Josué Enrique Vázquez Mejía

Director de Tesis: Maestro Ignacio Granados Valdéz

Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Sara y Enrique, gracias por todo.

Gracias Tania, Erandi, Leslie, Ana, Ramses, Manolo, Carmen.

Gracias por sus textos Daniel y Eduardo.

Gracias por tu conocimiento Ignacio.

Prefacio	1
Introducción	4
1 El pasado como vanguardia: extracción de métodos vanguardistas	6
1.1 Potencias Políticas en prácticas relacionales y participativas	7
1.2 Las vanguardias en Rusia, transformación hacia una realidad socialista	9
1.3 Productivismo: reorganización de la vida cotidiana a partir de sus objetos	12
1.4 Las condiciones plásticas del mundo	15
1.4.1 Estalinismo, Factografía y la producción de verdad	16
2 La peligrosa obsesión por una metodología	20
2.1 Actualización del Productivismo y la Factografía	20
2.2 La herencia de la Modernidad: el Fracaso	21
2.3 Útil o Inútilmente útil	22
3 Ejemplos de caso	26
3.1 Eduardo Abaroa: metodología para una demolición	28
3.2 Daniel Aguilar Ruvalcaba: producción de Nuevos Nuevos Pesos	34
3.3 Sin ser un ejemplo de caso: actualizaciones de contradicción física	39
3.4 Túmin	44
4 Conclusiones	50
5 Fuentes de información	54

Prefacio

-¿Puedo soñar solo?

- Ese no sería un sueño, solo sería una proyección de la realidad.

-Entonces, ¿dónde está mi sueño?

-Es una extensión de la realidad.

-¿Dónde está mi realidad?

-Esta al final del sueño.¹

¹ *Neon Genesis Evangelion* es un anime japonés creado por Hideaki Anno y el estudio Gainax. Perteneció al género mecha-ciencia ficción-filosófico-psicológico-post-apocalíptico. Consta de 26 episodios, cada uno con 25 minutos de duración. Su primer episodio se estrenó el 4 de octubre de 1995 y terminó el 27 de marzo de 1996. El diálogo fue extraído de la película *The End of Evangelion* de 1997. La película es el final de la serie, una vez tuvo que suspender su transmisión abruptamente. El diálogo sucede entre Shinji y Rei (coprotagonistas de la trama), cuando todas las vidas en el mundo han terminado como una decisión de Shinji. Shinji y Rei se ven ante la posibilidad de comenzar todo de nuevo. Sin embargo, el protagonista se muestra temeroso de la posible repetición de los modos de vida de esta 'nueva humanidad' y, con ello, del dolor en el mundo. Entonces, deja de preguntarse por las futuras decisiones que tomarían los sujetos en la nueva organización de su vida, y empieza a cuestionarse acerca de la diferencia entre un sueño y la realidad. ¿Qué los hace distintos? ¿De qué están hechos ambos? ¿No comparten acaso la misma materia? En un instante, nuevas preguntas se muestran claramente: ¿Por qué la realidad es tan real?, ¿no puede acaso solo ser una fantasía o un sueño con la posibilidad de ser suspendido o reiniciado desde las voluntades? Rei le responde: –No sueñes solo (porque hacerlo repetiría los modos de la realidad en que nos encontramos. Mejor soñemos juntos) –. La realidad está al final del sueño, mas no como un espacio o materia diferente, sino como un momento consecuente.

no era de verdad
nunca lo fue
tampoco tenía por qué serlo

(...)

no pongas esa cara
no seas tontito,
los sueños que tenías no eran tuyos.
ni sueños eran.
eran anuncios de tv mi querido

(...)

nosotros, tú, yo, la vecina de enfrente
el señor de la tienda
vamos, tu madre misma
nacimos sin nada en la cabeza,
nada, caput
los sueños son para los héroes,
la saga de harry potter,
los musculosos de los cómics,
los videojuegos.

(...)

nada era de verdad pero eso no lo sabías
porque no sabes qué es verdad y qué no lo es,
porque mira, te levantas en la mañana
te lavas la cara,
te miras sin mirarte mientras te lavas los dientes
y hasta el minuto 52 después de que abres el ojo
ya estás harto de vivir.

(...)

sé fuerte, enfrenta todo.
el desempleo por ejemplo.
porque en este mismo instante,
mientras tu mente está en blanco, caput
miles salen de las escuelas mejor o peor preparados que tú
a luchar por el empleo que te puede ayudar a pagar las cuentas y evitar que te tires
del balcón de tu departamento,
por decirlo así, no que yo crea que puedes hacerlo,
sé que no lo harías,
pero mira, por un rato tus amigos te ayudarán a pagar esa cerveza de antes de dormir,
un rato, pero aun así no creo que sea por mucho tiempo.²

² Fragmentos del poema *Ficción* de Brenda Rios, poeta acapulqueña. Cuando lo escuché durante una presentación de la autora, me pareció que todas las intenciones de este trabajo académico están resumidas de la manera más contundente en este poema. El poema se puede leer completo en: <https://callealta25.wordpress.com/2017/04/03/ficcion/>

Todos los artistas son parecidos. Sueñan con hacer algo que sea más social,
más colaborativo y más real que el arte.³

³ Cita atribuida al artista norteamericano Dan Graham. Con esta misma cita inicia el libro *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectadoría*, de Claire Bishop.

Introducción

Hace treinta y siete años en el Museo de Arte de Medellín, durante el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual, Juan Acha⁴ desarrollaba tal término. Situándose desde América Latina en su relación con las prácticas conceptuales de países europeos y de los Estados Unidos de América, Acha ubicó los No Objetualismos en la pugna entre el arte “puro” y el arte “aplicado”. Y justo en esa ubicación es donde se encuentra el presente trabajo.

Tal vez, se ha hablado mucho ya de la relación arte-vida y, con ésta, de la capacidad del arte por transformar la realidad. Lo que ha sumado detractores en torno a la instrumentalización del arte por tendencias ideológicas, propagandísticas, etc., de peligrosas tendencias conservadoras. Empero, también posibilita perspectivas en torno a la potencia transformadora del arte a través de la intervención y producción de condiciones sociales. Dentro de estas perspectivas, las personas y las redes que se establecen entre ellas, han desplazado la producción de objetos artísticos.

Como consecuencia, se hace posible la permanencia de la vieja pugna entre el arte material e inmaterial. Que ha llevado a la identificación del arte material como el ‘arte puro’ y sus manifestaciones en la pintura y la escultura, así como la relación de superación que establecieron los grupos de las vanguardias europeas o la tendencia a priorizar las ideas por sobre la condición material u objetual del arte.

A partir de esto, los siguientes apartados **buscan establecer nuevas condiciones para la producción de objetos artísticos conscientes de su potencia como agentes transformadores de la realidad**, al ser capaces de operar en la misma escala de relaciones humanas a las que se ha dado prioridad. Sin embargo, no se trata de un recuento histórico de la constante pugna entre lo material y su desmaterialización objetual hacia el arte del

⁴ Teórico peruano, uno de los más relevantes en Latinoamérica en el pasado siglo. Considerado el principal teórico del arte latinoamericano. En 1971 comienza a radicar en México donde publica gran parte de su obra y donde finalmente muere en 1995.

concepto. La investigación se plantea en torno a las posibilidades políticas que han tenido los objetos a partir de un momento específico en la historia: la Vanguardia rusa y la actualización en los modos en que estos producían ‘cosas’ para la vida que se estaba reorganizando en un ambiente socialista.

También se presenta un intento de metodología, que no tiene el objetivo de convertirse en una, en realidad adopta este nombre en la necesidad de dar orden y con ello sentido, se trata más bien, de una recuperación y reinterpretación de algunos “métodos” presentes en prácticas relaciones y participativas con el fin de encontrar puntos en común desde un modo operativo diferente pero que posibilite condiciones de acción en la realidad. Por último, se presentan un par de proyectos artísticos realizados por artistas mexicanos actuales. En ellos, la producción de objetos es determinante en la potencia de sus propuestas, pues pretenden generar posibilidades para transformar el orden de las cosas. El modo, partir de lo que en un principio parece el más insignificante objeto frente al ‘gran’ y ‘complejo’ andamiaje de la realidad.

1. El pasado como vanguardia: extracción de métodos vanguardistas

Algunas vanguardias de la modernidad europea —según la perspectiva dominante de la Historia, bañadas por la voluntad de emancipación de los individuos y pueblos— persiguieron la posibilidad de una sociedad distinta a partir de la mejora en las condiciones de vida y trabajo, por medio del desarrollo de la técnica y la razón. Sin embargo, estos dos principios derivaron en la racionalización general del proceso de producción que condujo a la formación de condiciones de vida precarias y regímenes de fuerza autoritarios. Es así, que la voluntad de emancipación enarbolada —no solamente por las vanguardias, sino por la condición idealista y teleológica de la misma modernidad— se convirtió en un estado de desencanto e incredulidad.

A partir de este principio, el estudio de las vanguardias —propiamente de las acontecidas después de la Revolución rusa de 1917— ha oscilado “entre la fetichización de sus invenciones formales y la exaltación o denigración de su idealismo, mostrado como un voluntarismo imposible de cumplir dentro de una quimera más general, la revolución”⁵. Sin embargo, señalar que: “la exploración de una politicidad del arte en el deseo de abrazar procesos de transformación social”⁶ se silenció por completo, es menospreciar su voluntad por causa del fracaso de las ideologías en que se vieron inmersas. Actualmente, los ecos y susurros del gozo y la fe de influir en la sociedad para llevar el arte al pueblo⁷ siguen presentes en las prácticas contemporáneas del arte.

Como lo expresa Marcelo Exposito⁸, en el marco del seminario *Los nuevos productivismos*, realizado en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) durante el 2009:

⁵ Marcelo Exposito, *Los nuevos productivismos* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona. 2010), 10.

⁶ *Ibid.*, p.10

⁷ Ekaterina Álvarez Romero, ed., *Tania Bruguera. Hablándole al poder* (Ciudad de México: Editorial RM. 2018), 67.

⁸ Marcelo Exposito (Puertollano, Ciudad Real, 1966). Es artista, docente, ensayista, activista y político español. Ha sido elegido en dos ocasiones Diputado por Barcelona de En Comú Podem en las Cortes Generales: en la pasada XI Legislatura y la XII Legislatura en curso. Es actualmente Secretario Tercero de la Mesa del Congreso, en el Congreso de los Diputados. Recuperado de: <http://marceloexposito.net/>

Puede que la perspectiva del proyecto de articulación entre arte y política heredado de la experiencia de ciertas vanguardias históricas haya dejado de ser la construcción del socialismo. Pero basta con dirigir la mirada al actual estado de las cosas y del sujeto para entender que el horizonte de esa articulación no puede sino seguir siendo el de contribuir al proceso de una emancipación colectiva.⁹

1.1 Potencias políticas en prácticas relacionales y participativas

Una de las posibilidades que se han derivado de las exploraciones políticas, al abrazar procesos de transformación social, es el arte participativo y/o relacional. Si bien, no son los métodos artísticos que atañen a este escrito, es importante mencionarlos¹⁰.

En esta línea de pensamiento podemos encontrar el trabajo de dos autores: Nicolas Bourriaud¹¹ y Claire Bishop¹².

Nicolas Bourriaud define el arte y sus exposiciones como un momento de intersticio social propiciado por los artistas, el espacio expositivo se convierte en la *civilización de lo próximo*. Es un campo que facilita relaciones de discusión inmediata entre los espectadores. Éstas no están cargadas de la lógica de intercambios capitalistas, sino que generan otros modos de intercambio mucho más democráticos. Es así, que el arte produce un espacio para una sociabilidad específica que convierte una exposición en un lugar privilegiado donde se instalan colectividades instantáneas. El arte relacional modela relaciones sociales y espacios democráticos antes que representarlos¹³.

⁹ Marcelo Exposito, op. cit., p. 19

¹⁰ El porqué de que dichas prácticas no sean el motivo de estas reflexiones, radica en torno al desplazamiento del fetiche del objeto artístico hacia las relaciones sociales. La producción de esas relaciones ha dado lugar a colectividades fetichizadas. Este hecho ha imposibilitado articulaciones que no se limitan a representar modos precarios de vida o lo social como tal, sino que presentan articulaciones de objetos y relaciones entre objetos que albergan la posibilidad de convertirse en modelos para futuros métodos de conexión.

¹¹ Nicolas Bourriaud (1965). Teórico del arte y la estética. Fue director de la *Écoles Nationale Supérieure des Pretendientes-Artes*, una escuela de arte en París, Francia. Co-fundador y co-director del *Palais de Tokyo*, París.

¹² Claire Bishop (1971). Crítica de arte e investigadora en el MA Curating Contemporary Art Department del Royal College of Art de Londres.

¹³ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora 2008) 35.

Por otra parte, como elementos determinantes para la producción de prácticas artísticas participativas, Claire Bishop ha señalado que: “la vanguardia que tenemos hoy: [son] artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y comprometido políticamente para continuar el llamado de las vanguardias de hacer del arte una parte esencial de la vida”. Bishop sitúa tres momentos en los cuales el arte retornó hacia lo social: el primer momento ocurre en el año de 1917 con las vanguardias históricas en Europa; el segundo se encuentra en 1968 con las llamadas ‘neo’ vanguardias; y el último en la producción de arte en la década de los noventa, con 1989 y la caída del comunismo como antecedente. Para Bishop estas fechas forman “una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad”.¹⁴ Estos momentos, a pesar de la distancia en el tiempo, tienen en común condiciones precedentes de agitación política y movimientos de cambio social.

A pesar de que la importancia de las situaciones sociales propiciadas por los artistas sean el punto común entre ambos autores, Claire mantiene su distancia, pues considera que los espacios democráticos propiciados por los artistas relacionales de Nicolas (Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, etc.) se producen a través de la segregación de determinados grupos y sujetos. Por consiguiente, dichos espacios imposibilitan la producción de antagonismos e impiden las condiciones necesarias para los procesos democráticos¹⁵. Con base en este rápido vistazo podemos determinar que la materia de las prácticas relacionales y participativas, aborda un interés político sobre la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad¹⁶ con el fin de transformar sus realidades.

¹⁴ Claire Bishop, *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría* (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2012), 14.

¹⁵ Id., *Arte Nokia. Antagonismo y estética relacional*. 6 de septiembre del 2009. Obtenido de <http://esferapublica.org/nfblog/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional/>

¹⁶ Si el lector gusta adentrarse más en este conjunto de prácticas, puede buscarlas como: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, *art littoral*, arte participativo, intervencionista, basado en investigación o colaborativo. La lista de nombres con los que se identifican las

1.2 Las vanguardias en Rusia, transformación hacia una realidad socialista

El año de 1917 fue marcado por la implantación de la ideología marxista por parte de los bolcheviques en Rusia. En la necesidad de adecuar las bases sociales a los nuevos valores del socialismo, el arte ruso fue uno de los medios más importantes para apoyar la construcción de una nueva sociedad a través de la cultura. Sin embargo, dicho propósito se mantuvo en continuo debate por las vanguardias posrevolucionarias al preguntarse sobre la pertinencia y viabilidad de una nueva noción de cultura en torno al proletariado y las prácticas integradas a la producción industrial. Esta nueva noción rechazaba las formas del arte burgués, producido individualmente y circulado en el mercado del mecenazgo.

Inmersos en este contexto, en el año de 1920 con motivo de una exposición, Aleksandr Ródchenko¹⁷ y Varvara Stepánova¹⁸ publicaron el *Programa del grupo productivista*. El manifiesto reflejó las ideas de Tatlin¹⁹ quien se opuso al *Manifiesto del realismo* previamente publicado por Naum Gabo²⁰ y Antoine Pevsner²¹. En este programa el grupo manifiesta la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal para orientar el trabajo experimental por la vía de la actividad práctica. Es decir, los autores identificaron la necesidad de que la práctica artística estuviera totalmente inmersa en la vida. El programa declara en su punto número dos:

prácticas artísticas con contextos específicos, enunciados anteriormente, se puede consultar en el artículo *El giro social: (la) colaboración y sus descontentos* de Claire Bishop.

¹⁷ Aleksandr Ródchenko (1891-1956). Artista ruso. Realizó su trabajo como escultor, fotógrafo, pintor y diseñador gráfico. Se le reconoce como uno de los fundadores del Constructivismo ruso.

¹⁸ Varvara Stepánova (1894-1958). Artista que desarrolló su práctica con nuevos lenguajes que fueran reveladores y que estuvieran al servicio de las masas, como el diseño de ropa que luego se reproducía a nivel industrial y se comercializaba a través de revistas populares. Ejecutó obras en ámbitos muy variados, que van desde la pintura tradicional hasta el diseño de decoraciones para espacios públicos. Además colaboró en publicaciones periódicas y, junto con Rodchenko, experimentó a fondo con la fotografía. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/stepanova-varvara-fedorovna>

¹⁹ Vladímir Yevgráfovich Tatlin (1885-1953). Pintor, arquitecto y escultor ruso, iniciador del constructivismo. Activo representante de la vanguardia soviética que abarcó múltiples facetas: escultura, pintura, proyectos arquitectónicos, objetos inventados, de diseño, y decorados teatrales.

²⁰ Naum Gabo (1890-1977). Escultor constructivista y pintor. Nacido en Briansk, Rusia, llamado Naum Pevsner; hermano menor del escultor Antoine Pevsner

²¹ Antoine Pevsner (1886-1962). Escultor nacido en Rusia y hermano mayor de Alexii Pevsner y Naum Gabo. Tanto Antoine como Naum son considerados pioneros de la escultura del siglo XX. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artists/antoine-pevsner-1761>

El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar su actividades investigadoras de lo abstracto a lo real.²²

Bajo estas condiciones Aleksander Bogdanov²³ (1873-1928) formó y dirigió el Proletuk u Organización de la Cultura Proletaria, una coalición de grupos con intereses de clase trabajadora. Bogdanov elaboró la línea ideológica de la organización, al ser el defensor más abierto al rechazo y olvido de la cultura burguesa del pasado en favor de la *intelligentsia* de los trabajadores incluso por encima de los partidos políticos. Lo anterior provocó que el proletariado, la fuerza revolucionaria, se convirtiera en la constructora de una nueva sociedad. En *Tesis sobre el arte aprobadas durante la revolución del Presídium del CC del Proletuk Panruso*, podemos encontrar los siguientes postulados:

1. En las condiciones de la sociedad clasista, el arte es, para la burguesía, un poderoso instrumento de dominación de clase. Para el proletariado, es el instrumento de su lucha de clase, subordinado en sus cometidos y métodos al sistema general de construcción de una cultura proletaria.
 - b) Por otro lado, la creación artística en la sociedad burguesa sirve de ornamento, como actividad secundaria, en oposición al trabajo productivo que crean los trabajos materiales. Refleja pasivamente la Naturaleza y las formas sociales estancadas o decadentes, sin aspiraciones creativas de construir nuevas formas de vida social.
 - a) Adecuar la creación artística a métodos y procedimientos entendidos científicamente. Sustituir el principio fetichista del “arte por el arte” por el principio y los métodos de la creación artística en la medida de su importancia social.

²² Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid, Alianza Forma. 2011), 67.

²³ Alexandr Bogdánov (1873-1928). Se formó en medicina. Fue un teórico de la cultura y militante comunista.

d) El arte debe construir una parte intrínseca de la vida cotidiana, ya sea en las formas activamente figurativas (manifiestos, anuncios, teatro de agitación y propaganda, cine), ya sea en las formas materialmente organizativas (cultura psicofísica, organización de espectáculos de masas, fiestas, desfiles y manifestaciones, es decir, el ambiente material en el que se desarrolla la vida cotidiana y la construcción de objetos)²⁴.

Los puntos extraídos de sus respectivos manifiestos, demuestran la conciencia de los artistas sobre su participación en la transformación de la sociedad y la preocupación por sumar a su labor en la práctica de actividades útiles en favor de su nueva organización social.

En el primer postulado y en los incisos *a* y *b*, existe un rechazo constante hacia el ‘arte por el arte’. Dicha idea era considerada instrumento de la burguesía, un ornamento vacío y reflejo de formas sociales decadentes de condición fetichista. Particularmente, en estos postulados la noción en torno al ‘arte por el arte’, ‘arte puro’ o ‘caballetismo’²⁵ está impregnada de una cualidad material. Tomando en el sentido más literal los términos: instrumento, ornamento y fetiche; podemos identificar lo que parece la constante pugna entre producciones materiales e inmateriales. Sin embargo, no se hace un llamado al abandono total de las prácticas objetuales en favor de la desmaterialización de la producción artística, ¡por el contrario!, el arte debe construir la vida cotidiana en las formas materialmente organizativas. Hay un llamado a moldear la condición plástica-social a través del ambiente material en el que se desarrolla la vida cotidiana y la construcción de objetos.

Esta condición llevó a los artistas de las vanguardias posteriores a la revolución rusa a asumirse como técnicos productivistas: -¡Abajo el arte, viva la técnica!. Ahora serían constructores de la vida diaria a partir de la producción de los objetos que acompañarían a los nuevos hombres y mujeres en su transición hacia la nueva sociedad socialista. El arte tendría

²⁴ Ibid., p. 76.

²⁵ El término “caballetismo” se derivó de la pintura de caballete, pero se empleó para nombrar cualquier práctica de “arte puro”.

el cometido de crear sus propios instrumentos fuera de las lógicas burguesas bajo las cuales habían sido diseñados y producidos anteriormente.

La preocupación de los artistas por su papel dentro de las líneas de producción se puede atisbar en *Sobre el constructivismo*. Se trata de una ponencia presentada por Varvara Stepanova el 22 de diciembre de 1921 en el Inkhuk, Instituto de Cultura Artística de Moscú. Parte de una inquietante pregunta lanzada por Varvara: «¿cómo justificarán los y las artistas soviéticos su existencia una vez que hayan abandonado voluntariamente toda actividad artística pero sigan sin tener los conocimientos técnicos esenciales para la producción industrial?»²⁶

Si bien la pregunta muestra una incertidumbre por el futuro del arte y un infortunio por el desconocimiento de la técnica; la integración de los artistas a las líneas de producción marcaría su decisión por construir una nueva sociedad desde el aspecto más inmediato y posiblemente pequeño: la vida cotidiana.

1.3 Productivismo: reorganización de la vida cotidiana a partir de sus objetos

Transformar la vida en su totalidad es, sin duda alguna, un proyecto ambicioso y complicado. Sin embargo, las condiciones base que tenían los artistas de la vanguardia rusa, resultaban favorables para el desarrollo de semejante propósito. Por un lado, Rusia estaba dispuesta a aniquilar por completo su relación con el pasado, causada por un sentimiento de inferioridad asociado a ‘lo ruso’, lo que la hacía estar más preparada que Occidente para abrazar los procesos posteriores a la revolución. Por otra parte, hasta los aspectos más básicos de su vida, se encontraban en caos como consecuencia de la revolución y la guerra civil.

La vida cotidiana se convirtió en un espacio fundamental para la reorganización socialista. Un espacio que parecía anti-espectacular —en comparación con las anteriores proezas en los esfuerzos de la lucha política, la revolución y la conquista del poder— se

²⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloch, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, postmodernidad* (Madrid: Akal, 2006), 174.

volvió determinante para concluir la transformación del proletariado de la fuerza revolucionaria a la constructora de una nueva sociedad. Trotsky²⁷ señala la necesidad de una nueva organización cultural en estas nuevas pequeñas áreas: «necesitamos cultura en el trabajo, cultura en la vida, cultura en la vida cotidiana»²⁸.

Nikolai Punin²⁹ publicaba en un artículo en torno al trabajo de Tatlin: «Necesitamos cosas tan sencillas y primitivas como nuestra sencilla y primitiva vida cotidiana».

Durante este proceso se hizo presente el abandono por parte de los artistas del modelo productivista ‘fuerte’ —que era alimentado por la vigorosidad y masculinidad de la revolución, visible en la proyección de ambiciosas edificaciones monumentales— para retornar en modelos ‘suaves’ en torno a la producción de objetos útiles como: estufas, vestidos y cajas de caramelos.

Al sumarse a las condiciones de producción industriales, los artistas constructivistas, concibieron un nuevo modelo de ‘artista puro’, como aquel que abandonaba la práctica artística para adentrarse en la producción masiva soviética y no alienarse del resto de los trabajadores.

Karl Ioganson³⁰, es uno de los ejemplos más claros de este proceso. Para el año de 1923 cualquier rastro que Ioganson había dejado en la historia del arte desapareció, debido a su integración en las actividades productivas en una fábrica de metal laminado en Moscú. La práctica de Karl durante este periodo se puede distinguir porque, mediante el diseño de una “máquina de acabado” que permita aumentar la productividad en un 150%, tomó una postura frente a los burócratas que demandaban el aumento en la producción. Él luchó en contra de las condiciones laborales de explotación.

²⁷ Leon Trotsky (1879-1940). Intelectual, político y teórico ruso. Participó activamente en la Revolución Rusa (1917) y fue organizador del Ejército Rojo.

²⁸ León Trotsky, *Problemas de la vida cotidiana* (Madrid: Fundación Federico Engels. 1923), 6.

²⁹ Nikolay Punin (1888-1953). Escritor de arte ruso. Editó varias revistas, como *Izobrazitelnoye Iskusstvo* entre otras, y también fue cofundador del Departamento de Iconografía en el Museo Estatal de Rusia.

³⁰ Karl Ioganson (1890-1929). Fue un artista constructivista letón y ruso.

Karl demostraba que el artista no estaba limitado al diseño de objetos útiles, sino a la ingeniería de la producción; es decir, al diseño de los procesos de manufactura de un objeto. La conciencia del artista no se concentraba en la unicidad del objeto producido, sino en el cúmulo de intersecciones materiales y sociales que lo hacían posible. Pero, no solo Ioganson se integró a la industria; por su parte, Liubov Popova³¹ se dedicó al diseño de ropa como una evolución de su trabajo pictórico previo; Vladímir Tatlin se convirtió en un fiero diseñador de estufas, ollas y sartenes; mientras que Aleksander Rodchenko realizó diseños publicitarios.

La producción de estos objetos se realizó en el marco de la Nueva Política Económica (NEP), un programa impulsado por el estado en el año de 1921, que legalizó el comercio y la producción privados con el fin de relanzar la actividad económica. A partir de este conjunto de condiciones, Christina Kiaer³² identifica una triple dimensión temporal operando en una sola condición material. Su análisis parte del diseño publicitario para las galletas de Octubre Rojo, elaborado por Aleksandr Rodchenko y Vladimir Mayakovsky³³ en 1923, con la intención de entender el gusto misterioso de la campesina como condición para los diseños textiles de Popova. Kiaer identifica en estos una relación con la cultura del consumo en la joven Unión Soviética. Entonces, la producción de las formas materiales para la vida cotidiana del nuevo hombre y la nueva mujer se encontraban entre: la cultura material del pasado prerrevolucionario y burgués, el presente en la Nueva Economía Política y la nueva vida cotidiana del futuro socialista³⁴.

A partir de esto se rescatan las siguientes potencias en torno al Productivismo y su producción de formas en la Unión Soviética: el Productivismo trata de un proceso de

³¹ Liubov Popova (1889 – 1924). Artista rusa. Destaca por su entrega a la búsqueda de un vocabulario plástico que respondiera a los principios del Constructivismo desde el campo pictórico, pues entendía que la construcción pictórica era el paso previo a la construcción real tridimensional.

³² Christina Kiaer (1964.) Enseña arte del siglo XX en la Universidad de California, Berkeley. Especializándose en el arte ruso y soviético, la política del realismo y la vanguardia, la cultura visual del antirracismo y la teoría feminista.

³³ Vladimir Mayakovski (1893-1930). Poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX.

³⁴ Marcelo Exposito(Ed.), *Los nuevos productivismos* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 2010), 21-44.

intervención al interior de la producción, para transformarla. Está implicado en la producción misma de la realidad al producir sus condiciones materiales. En este aspecto, cabe señalar que la producción de realidad se encuentra estrechamente ligada a la producción de cosas. Existe una conciencia de la potencia organizadora de todos y cada uno de los objetos que nos acompañan en nuestra vida diaria, objetos que se convierten en agentes, camaradas y co-trabajadores en la producción de la realidad.

A su vez, estos objetos no son materia inerte, “son objetos modestos e incluso abyectos que devienen jeroglíficos en cuyo prisma oscuro las relaciones sociales yacen congeladas en fragmentos”.³⁵ Los sartenes, carteles y cajas de cartón son nodos donde se cristalizan las tensiones de un momento histórico determinado. “Una cosa no es nunca cualquier cosa, es un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado”.³⁶ Y a su vez estos objetos producidos en las condiciones materiales de su tiempo, contienen una potencia creativa para transformar las relaciones que los definen.

1.4 Las condiciones plásticas del mundo

Con la intención presente de las vanguardias rusas por modelar la realidad a partir de sus condiciones materiales, Boris Groys³⁷ señala que el realismo socialista (posible consumación de las intenciones vanguardistas) fue tanto un proyecto político como estético. Su fin no era solo reorganizar la vida, sino incluso hacerla bella. El mundo se convertía en la materia a modelar en favor de su obra total. Para esto, los artistas del realismo socialista eran invitados a presenciar la ‘realidad interna de la vida’, y así identificarse con la voluntad del partido para crear un modelo orientado en esa voluntad. La mimesis del realismo socialista es la

³⁵ Hito Steyerl. *El lenguaje de las cosas*. (Junio del 2006). Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>

³⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁷ Boris Groys (Berlín, 1947) es filósofo, crítico de arte y teórico de los medios, internacionalmente reconocido por sus investigaciones sobre el arte de vanguardia del siglo XX y los medios de comunicación contemporáneos. Recuperado de: <http://www.cajanegraeditora.com.ar/autores/boris-groys-0>

mímesis de la voluntad de Stalin, una entrega que apoya la eficacia colectiva del proyecto que comparten.

El artista era un demiurgo con el conocimiento de las leyes externas que están en la base y moldean las conciencias de los sujetos a través del subconsciente. Él sabía algo que los mortales no: la condición plástica del mundo y su posibilidad de ser transformado. El artista reconocía su inevitable complicidad con lo que lo oprime, es un cómplice entre la voluntad artística y la voluntad del poder³⁸. El arte es el instrumento capaz de reorganizar el mundo y el mundo a su vez, posee las condiciones plásticas y/o materiales para su transformación. Esta correspondencia entre el arte y la realidad puede demostrar que “esa realidad no es otra cosa que una creación imaginaria, una representación técnica³⁹.”

La realidad se asocia con la verdad, las representaciones alrededor de ésta son las que tienen una serie de detractores en cuanto a su veracidad. Habitualmente, son consideradas como manipulaciones en torno a los intereses de estados o corporaciones, pero, ¿qué sucede si la duda no se establece en torno a las representaciones? Si los seres humanos han venido dudando de estas desde que se encontraban ante las sombras en una caverna y actualmente son atravesados por cúmulos de información hiper-acelerados llenos de *fake news*, ¿por qué no preguntarse por la condición veraz de la realidad misma? La verdad es algo que se produce y construye, sin embargo, los hechos de lo que parece estar construida la realidad, también son productos fabricados y contruidos⁴⁰.

1.4.1 Estalinismo, Factografía y la producción de verdad

Durante el periodo del régimen de Stalin⁴¹, podemos identificar el uso de retoques fotográficos, que no son exclusivos y están prácticamente en toda la fotografía del siglo XX

³⁸ Boris Groys, *Obra de Arte Total Stalin* (Valencia: Pre-Textos. 2008), 40.

³⁹ Víctor del Río, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas* (Madrid: Abada Editores. 2010), 21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹ Iósif Stalin (1878-1953). Máximo líder de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y del Partido Comunista de la Unión Soviética desde mediados de los años 1920 hasta su muerte en 1953. A la etapa

en escenas que pretendían retratar en un nivel documental el proceso revolucionario. Estos documentos que han adquirido un valor documental, y con ello el ser considerados como base objetiva del relato de la historia, fueron alterados para desplazar personajes dentro de las fotografías y maquillar líderes bolcheviques en el proceso de construir la versión oficial de los hechos. “El mismo proceso de mutilación de los cuerpos se aplicaba a las imágenes, de modo que éstas contienen el eco de la violencia con la que se encarnó la fantasía totalitaria”.⁴²

La necesidad del arte por asumir su papel dentro de la vida, aunada al proyecto político encarnado por el régimen, provocó la participación de los artistas en los procesos de comunicación de masas, un campo que les permitió reinterpretar su función social, así como la relación del arte con otras prácticas hasta confundirse con ellas. En el desplazamiento del arte y la literatura por la fotografía y el cine como bases de su producción, los artistas soviéticos inventaron el neologismo de ‘Factografía’, que se asoció con las prácticas documentales, exposiciones y reportajes periodísticos. Este concepto no pretendía reflexionar sobre las condiciones técnicas de la captura o filmación, sino en la manera determinada por estos recursos para contar la historia. Víctor del Río⁴³ señala al respecto: «El ángulo muerto, en el que la voluntad de verdad queda atrapada, lo encontramos en el hecho de que esa ‘realidad’ no es otra cosa que una creación imaginaria, una representación técnica».⁴⁴

Si el Realismo Socialista ya demostró que las condiciones de un totalitarismo hacen posible la construcción y transformación de la realidad, es posible sospechar que nos encontramos en un nuevo totalitarismo, promovido por las industrias culturales, del entretenimiento y los medios de comunicación de masas. Entonces, ¿cuáles son las características plásticas del mundo actual y nuestras posibilidades dentro de ellas?

histórica de Stalin se la llamó estalinismo y estuvo marcada por graves errores incompatibles con la ética revolucionaria.

⁴² Ibid., p. 18

⁴³ Víctor del Río (Universidad de Salamanca) es doctor en filosofía y profesor de Teoría e Historia del Arte moderno y contemporáneo en la Universidad de Salamanca.

⁴⁴ Ibid., p. 21

entretenimiento y los medios de comunicación de masas. Entonces, ¿cuáles son las características plásticas del mundo actual y nuestras posibilidades dentro de ellas?

Las producciones de las industrias culturales nos han hecho creer que es más fácil imaginar el fin del mundo, que el fin del capitalismo. Lo anterior, con el fin de imposibilitar la imaginación por otras posibilidades de orden político-económico. A partir de las palabras de Badiou⁴⁵, Mark Fisher⁴⁶ reflexiona acerca del capitalismo:

(...)se nos presenta como si fuera algo perfecto, un estado de cosas brutal y profundamente desigual en el que toda existencia se somete a ser evaluada en términos puramente monetarios. Pero, para justificar su conservadurismo, los partidarios del orden establecido no pueden en realidad describirlo como perfecto o maravilloso. Por eso prefieren venir a decirnos que todo lo demás fue, es o sería horrible. Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de Bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de Mal mortal. Nuestra democracia puede no ser perfecta, pero es mejor que una dictadura sangrienta. El capitalismo puede ser injusto, pero no es el estalinismo criminal. Millones de africanos mueren de sida, pero no permitimos el nacionalismo racista del estilo de Milošević. Matamos iraníes desde nuestros aviones, pero no les cortamos la garganta con un machete como hacen en Ruanda, etc.⁴⁷

Es entonces, que nuestras condiciones plásticas son de orden capitalista y se ven afectadas por su consecuente transformación en un orden neoliberal a partir de la expansión de la fábrica en todos los ámbitos de la vida. Producen, pues, condiciones precarias de trabajo y con ello de vida, así como la depredación salvaje de empresas multinacionales a los recursos, generando estados de daño ambiental y desplazamientos de grupos. Si el arte durante el periodo estalinista ha demostrado su capacidad de reorganizar la plástica de lo real

⁴⁵ Alain Badiou (1937) Filósofo, dramaturgo y novelista francés.

⁴⁶ Mark Fisher (1968-2017) Escritor y teórico especializado en cultura musical. Colaborador regular de las publicaciones *The Wire*, *Sight & Sound*, *Frieze* y *New Statesman*. Es profesor de filosofía en el City Literary Institute de Londres y profesor visitante en el Centro de Estudios Culturales de Goldsmith, Universidad de Londres.

⁴⁷ Mark Fisher, *Realismo capitalista* (Buenos Aires: Caja Negra. 2016), 26.

en favor de los intereses totalitarios, el arte y los artistas actuales también tienen este potencial; y no hay que abandonarlo. Ahora más que nunca, y hasta que se acabe, debemos tocar y señalar los límites de la nueva fantasía económica y transformar su plástica imaginando otras condiciones posibles en la organización socio-política diferentes al capitalismo.

2 La peligrosa obsesión por una metodología

A partir del llamado anterior por trazar posibilidades y condiciones materiales para extender los límites de la realidad neoliberal en la que nos encontramos con el fin de transformarla, se plantea la siguiente metodología con el fin de encontrar potencias de transformación planteadas dentro de prácticas artísticas actuales. Por supuesto que ésta no pretende ser una norma y mucho menos un universal, se trata de una propuesta abierta.

2.1 Actualización del Productivismo y la Factografía

Como primer momento se actualiza la ‘Factografía’ y el ‘Productivismo’. Una actualización que sigue el curso que Walter Benjamin⁴⁸ desarrolla sobre el proceso de reclamar potencialidades perdidas.

Los artistas de la Unión Soviética han dado testimonio ya, de sus incursiones a partir del Productivismo y la Factografía. El primero se trata de un proceso de intervención en el interior mismo de la producción para transformarla, está implicado en la creación de la realidad. Mientras que la Factografía “gira en torno a la producción de los hechos y contempla las obras de arte como fábricas de hechos”⁴⁹. La Factografía (mediante las estrategias documentales del periodismo, la fotografía y el cine) consistió en la organización del discurso a partir de la disposición documental de los hechos.

Ahora, si el Productivismo consistía en la producción misma de la realidad a partir de la integración de los artistas soviéticos en las líneas de producción —desarrollando cosas que conformaban parte activa de la realidad y la construyen en sí misma como: máquinas, sartenes, vestidos, etc.— entonces podemos determinar que la potencia transformadora del Productivismo consiste en la producción de objetos conscientes del conjunto de relaciones

⁴⁸ Dmitry Vilensky (Marzo del 2009) *El «club activista» o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

⁴⁹ Hito Steyerl (Marzo de 2009) *La verdad deshecha. Productivismo y Factografía*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>

que los hacen posibles y su posibilidad creativa para transformar estas relaciones que los definen. A su vez, esto nos permite alejarnos de la presunción de la unidad del género humano como único integrante de las relaciones en el mundo, abriendo el campo a una comunidad material mucho más amplia.

Por otra parte, la Factografía, en su proceso inverso, constituye una útil herramienta para la falsificación y desintegración del discurso que compone la realidad a partir de procesos documentales. En su cualidad de métodos próximos a lo real y la producción de objetos derivada del Productivismo, la Factografía posibilita la construcción de nuevos hechos que nos permiten poner en duda la realidad como creación imaginaria.

2.2 La herencia de la Modernidad: el Fracaso

Como segundo punto, se incluye lo que, desde esta perspectiva, es la más grande herencia de las vanguardias: el Fracaso.

Como se menciona al inicio del texto, las perspectivas dominantes en la historia han señalado el fracaso de las vanguardias. Las causas de este fracaso varían: las vanguardias se consideraron inherentes a regímenes de gobiernos autoritarios, buscaban la superación técnica entre ellas y entre disciplinas en torno a su función como representación⁵⁰, o fracasaron por la condición de estar insertas en un proceso mayor y que de igual manera fracasó: la modernidad (con su adherencia y reafirmación en los modelos teleológicos de la historia presentes en su constante obsesión por lo nuevo que la caracterizaron).

De esta manera, se retoma esta sensación de desilusión, mas no por eso de derrota. El arte aún puede transformar la vida, no en relación con un mega-proyecto o con la pretensión y posible ingenuidad anterior. ¿Qué pasa si partimos del fracaso como el horizonte y objetivo de un proyecto?

⁵⁰ Para revisar estas perspectivas, se recomienda: Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Barcelona: Editorial Crítica 1999).

Partamos desde la condición del fracaso. Ése que nos lleve a otras opciones desesperadamente, tanto, que incluso propongamos respuestas absurdas desde un inicio. Respuestas que parezcan incoherentes y, a su vez, que parezcan imposibles. Busquemos una serie de propuestas que den las bases para proyectos que surgen desde la imposibilidad como horizonte promisorio en su “fin”, pero que sin tener más que perder, ejerzan su potencia en el señalamiento de las condiciones necesarias para el cambio.

2.3 Útil o Inútilmente útil

El término ‘utilidad’ dentro de la producción en las artes visuales ha sido un concepto problemático desde la concepción del arte como un campo autónomo y resistente a su instrumentalización, hasta la condición transformadora del mismo, a partir de su intervención en campos sociales específicos.

En los últimos años, el término de Arte útil, es inherente a la práctica de la artista Tania Bruguera⁵¹. Tania reconoce la influencia y educación que tuvo por parte de la tradición modernista soviética, influencia propiciada por los Susurros de Tatlin al proyecto revolucionario en Cuba. Esta influencia vanguardista llevó a una concepción del arte sin división ente el ‘arte-are’ y ‘arte-activista’.

Si bien, al concepto de Arte útil lo preceden un conjunto de prácticas en diversos momentos de la Historia, la noción de lo que constituye al Arte útil se ha formulado a través de un conjunto de criterios acordados por Tania Bruguera y comisarios en el Museo de Queens (Nueva York): Van Abbemuseum (Eindhoven) y Grizedale Arts (Coniston). Dichos criterios son:

⁵¹ Tania Bruguera (Cuba, 1968) El activismo político y la visualización del arte como una herramienta útil han sido dos elementos que han conformado su práctica artística. Desde los performances realizados en los años 90 como *El Peso de la Culpa*, hasta el arte público actual que busca una ciudadanía del espectador de arte Bruguera ha logrado posicionar la función del artista como una persona que instiga situaciones políticas, conforma instituciones alternativas o genera espacios para la construcción colectiva. Recuperado: <http://somamexico.org/es/calendario/tania-bruguera>

- 1) Proponer nuevos usos para el arte dentro de la sociedad.
- 2) Usar el pensamiento artístico para desafiar el campo en el que opera.
- 3) Responder a las urgencias actuales.
- 4) Operar en una escala 1: 1.
- 5) Reemplazar autores con iniciadores y espectadores con usuarios.
- 6) Tener resultados prácticos y beneficiosos para sus usuarios.
- 7) Perseguir la sostenibilidad.
- 8) Restablecer la estética como un sistema de transformación.

Además, el Arte útil opera a partir del reconocimiento de una función por parte del espectador. Éste se convierte en usuario de la obra de arte y, con ello, en ciudadano. Una vez que el espectador/usuario/ciudadano ha localizado la función en la obra de arte, las acciones que se deriven de ésta, forman parte de un aparato crítico que nace de la experiencia estética. “El arte provoca el descubrimiento por el espectador de algo que desconocía. El arte nos recoloca en el mundo y nos hace cuestionarlo”.⁵² La función es así un conjunto de herramientas propuestas al usuario, quien tiene la posibilidad de sumergirse en ellas y encontrar una solución indirecta a algún problema de su realidad.

De los puntos condensados respecto a la noción de las prácticas del Arte útil se retoman los puntos: 1, 2, 3, 4, 5, 7 y 8. El sexto punto, que se deja de lado, dice: ‘Tener resultados prácticos y beneficiosos para sus usuarios’. Se sabe que los usuarios son los espectadores, una vez que han localizado la función práctica de la obra de arte.

El término *útil* puede tener dos acepciones: una como algo provechoso y favorable, y otra como aquello que puede ser usado para algo. Suponiendo que la primera es consecuente de la segunda, no significa que todo lo que se usa genere beneficios, al menos no para todos y

⁵² Ekaterina Álvarez Romero (Ed.), *Tania Bruguera. Hablándole al poder* (Ciudad de México: Editorial RM. 2018), 67.

tampoco en un primer momento. Es por eso que no se retoma el punto número seis como eje rector en esta metodología, ya que no necesariamente la utilidad de ciertos proyectos artísticos tiene como consecuencia el beneficio directo e incluso, en ese aspecto, la utilidad tiene que ver más con la inutilidad. No obstante, son útilmente inútiles por su cualidad de ser usados sin la producción necesaria de beneficios.

Por otra parte, en un gesto reduccionista, se agrupan los otros seis puntos con excepción del cuarto en uno solo: Las practicas de Arte útil, y en el mejor de los casos, el Arte contemporáneo, debe considerarse una metodología para entender el presente y las estructuras que lo han permitido ser; con el fin de proporcionar las herramientas que le sean posibles para la extensión o ruptura de los límites en el campo que opera.

El punto número cuatro, señala: “Operar en una escala 1: 1”. El interés por este punto, parte de la relación existente entre el arte y los procesos pertenecientes a otras disciplinas. Una vez que el arte identifica una serie de problemáticas que al artista le parecen determinantes, se puede poner como objetivo la producción de posibles soluciones. Estas soluciones se pueden formular y extraer desde el campo de otras disciplinas. La posibilidad de solución a través de otros procesos metodológicos tiene el potencial de producir soluciones viables y que no solo operen dentro del campo de lo simbólico.

Dentro de los procesos imaginativos del arte, las posibles soluciones —que se pueden derivar aún de los métodos propios de otras disciplinas— no siempre tienen coherencia. En muchos casos la viabilidad de las mismas resulta en una serie de soluciones disfuncionales; a pesar de eso, dicha inoperatividad tiene que ver más con condiciones estructurales del andamiaje de la realidad que con su condición metodológica. Es en este sentido la escala 1:1 funciona como el acercamiento a la realidad. A partir de procesos y disciplinas que, de por sí, pueden incidir de manera tangible en la realidad.

En esta misma lógica del 1:1 se trae a mención un modo de actuar que Bourriaud localiza en la práctica de ciertos artistas: el *Realismo Operativo o Transición de la contemplación hacia la utilización*. Este consiste en la extracción de formas determinadas y

específicas de ciertos modelos socio-profesionales o disciplinas, con el fin de producir formas materiales disponibles para ser utilizados por cualquier persona. En esta extracción y apropiación de modelos limitados a la realidad de la que se ocupan, se puede producir una función subversiva y crítica por la invención/imaginación de nuevas construcciones provisoras, a través de las cuales, el artista propone y difunde un modelo de situaciones perturbadoras.

Es así que se resume esta metodología en los siguientes puntos:

- 1) Predisposición al fracaso. La imposibilidad como potencia
- 2) Productivismo Factográfico
- 3) Útilmente inútil
- 4) 1:1 (Realismo Operativo). Proximidad metodológica

3 Ejemplos de caso

A partir del conjunto de características anteriores se revisan un par de proyectos artísticos que parten de su imposibilidad como potencia política. Cada uno de ellos posee particularidades que suman puntos a la metodología presentada anteriormente. El primero de ellos se trata del proyecto: *Destrucción total del museo de Antropología* realizado por Eduardo Abaroa⁵³. Fue elaborado a partir del año 2012, teniendo como primer momento expositivo el tres de marzo en la galería Kurimanzutto de la Ciudad de México. El segundo se trata de *Tres ligeras consideraciones sobre arte, dinero y nación* de Daniel Aguilar Ruvalcaba (León, 1988). El proyecto fue presentado en la galería Parallel Oaxaca en la Ciudad de México, en el año de 2016 a partir del ocho de diciembre a las 19:00 hrs.

⁵³ Eduardo Abaroa (México, 1968) Artista y escritor mexicano. Trabaja en los campos de la escritura, la instalación y el arte de sitio específico. Ha contribuido con textos para catálogos de artistas cruciales para el contexto mexicano como Melanie Smith, Francis Alÿs, Dr. Lakra y Tercerunquinto entre otros, así como para diferentes publicaciones y revistas como Código 06140, Moho, La Tempestad, el Journal For Aesthetic Protest (EUA), La revista Ramona (Argentina) y más. Ha sido crítico de arte para el periódico Reforma y la Revista DF. Fue miembro fundador del espacio artístico mexicano Temístocles 44. Actualmente es coordinador de cursos en SOMA, un espacio educativo y cultural organizado por artistas en la capital mexicana. Recuperado de: <http://www.pac.org.mx/personas/eduardo-abaroa>



Imagen 1

3.1 Eduardo Abaroa: metodología para una demolición

En el año de 1991 Eduardo Abaroa produjo una pieza que tiene por nombre: *Bisutería, varios kilómetros (versión de pared)*. La pieza consiste en el contorno de México trazado con cadena de bisutería adherida a una pared, esta se describe como un plan para rodear todo el territorio de la República Mexicana con cadena de bisutería.⁵⁴ Media aproximadamente 15,000 km. Para ese entonces el costo total de semejante proyecto sería de seis millones de dólares⁵⁵.

Actualizando los costos con las cadenas de bisutería que nos ofrece la cadena de tiendas Fantasías Miguel, el costo actual de rodear el territorio nacional —con cadena de bisutería de 22 kilómetros de ancho con acabado de “oro” —al cambio de dólar en el momento que se escribió esto,⁵⁶ sería de 30,944,735.17 dólares. Así podríamos determinar, que nos convenía más realizar dicho proyecto durante el año de su propuesta⁵⁷.

Si bien, la proyección que se le ha dado en varias ocasiones a *Bisutería* se da en exposiciones y bienales con temáticas geopolíticas, lo que me gustaría extirpar de esta pieza es el gesto descarado de la imposibilidad del plan. Sin embargo dicha imposibilidad no recae, necesariamente, en las condiciones materiales necesarias para su ejecución. Aunque es seguro que durante el avance en la resolución de *Bisutería* los costos aumentarían, debido a la contratación de alguna empresa que en el mejor de los casos se emplearía a partir de un proceso de licitación pública, el desarrollo determinante del proyecto dependería de la posible solución en cómo sostener la cadenita a lo largo de semejante perímetro. Si creemos que el precio es sumamente elevado, podríamos producir la cadena de bisutería en México —lo que aumentaría la cantidad de empleos temporales a nivel nacional— o adquirir deuda externa.

⁵⁴ Tal descripción se encuentra al pie del registro de la obra en la página web de Kurimanzutto

⁵⁵ En el libro *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología* se presentan datos actualizados de su extensión y costo: 13,683 kilómetros con un costo de 3,500,000.00 USD.

⁵⁶ 1 usd = 18.75 mxn

⁵⁷ Durante el año de 1991 el valor promedio del peso frente al dólar fue de 3.07 mxn = 1 usd.

Además, tendríamos que corroborar que Fantasías Miguel tenga en existencia el material. El punto es que de que se puede se puede.

Si bien, el conjunto de características que acabo de mencionar, parecerían no tener sentido alguno, son las condiciones que se tendrían que determinar para desarrollar el proyecto en la práctica real.

La razón que trajo a mención esta pieza, es porque resulta un claro antecedente de un proyecto fundamental en la carrera de Abaroa: *Destrucción total del Museo de Antropología*. Abraham Cruzvillegas⁵⁸ identifica como “precedentes”, en el texto de sala que precedía el primer momento de exhibición de este proyecto, a una serie de piezas que revelan gestos de demolición. Un ejemplo de ello es el caso de *Hagan una rueda* de Abaroa en 1992. La pieza consiste en un juego donde, descalzos y vestidos exclusivamente con playera y calzones, los participantes debían colocar uno a uno, un *hot cake* sobre otro y decir ‘hagan una rueda’, mientras se tomaban de las manos y aguantaban la respiración. Hacían un círculo alrededor de la creciente torre de hot cakes, hasta perder la respiración o hasta que la construcción se derrumbara⁵⁹. Empero, las piezas tienen que ver más con la relación en el acto destructivo del museo, que con la condición metodológica que plantea la estructuración apropiada de dicho proceso, intención evidente en *Bisutería*.

Destrucción total del Museo de Antropología consiste en la propuesta hipotética de demoler la arquitectura del edificio del Museo de Antropología. La demolición incluye el contenido de cada sala, por medio de una destrucción controlada y asesorada por expertos. El proyecto tuvo como primer momento expositivo la presentación de una serie de diagramas que explicaban paso a paso los procesos requeridos para la destrucción del recinto. Además incluía: una maqueta del museo, un video de la explosión de la Coatlinchan o Tláloc, y un

⁵⁸ Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968) Artista visual. Estudió pedagogía en la Universidad Nacional Autónoma de México de 1986 a 1990 al tiempo que participaba en el «Taller de los viernes» con Gabriel Orozco.

⁵⁹ Eduardo Abaroa y Abraham Cruzvillegas. Texto introductorio en la exposición *Destrucción total del Museo de Antropología*, Galería Kurimanzutto, México.

conjunto de vestigios a modo de esculturas que anunciaban la transformación de la materia del museo durante el proceso de demolición.

A inicios de este proyecto, Abaroa presentó un escrito ante el notario público, donde expresa la solicitud de asesoría a la compañía _____, a través del Maestro en Ingeniería _____⁶⁰, director general de dicha empresa. Esto con el objetivo de obtener una explicación didáctica del proceso de demolición hipotética de un edificio. La información recabada se utilizaría para la ejecución de videos, dibujos y objetos ilustrativos. En este escrito se deslindó de responsabilidades a la empresa, al ingeniero y a la galería Kurimanzutto. La responsabilidad total del posible mal uso que se pudiera hacer de esta información recayó sobre Eduardo Abaroa Hurtado.

Es de interés la existencia de dicho documento pues, si bien, la continua repetición de adjetivos que tratan de describir al proyecto como meramente ‘hipotético’ o ‘imaginario’ es constante; no es suficiente para remediar el proceso físico de destrucción que se vuelve pragmático en manos de ingenieros y expertos en demolición. Los diagramas y esculturas se convierten en herramientas de mal uso con posibles efectos tangibles.

Ampliando los efectos de dicho proyecto, Abaroa señala: «Incluso como una posibilidad imaginaria, el proceso físico de la destrucción puede generar implicaciones discursivas para la museología, la historia, la antropología y el arte»⁶¹.

Es decir que, a pesar de que el proyecto este limitado por su imposibilidad, esta imposibilidad tiene que ver más con trámites legales, burocráticos y con la misma voluntad del artista. El proyecto es viable en su condición técnica ¡Abajo el arte, viva la técnica! Su potencial radica en las condiciones materiales para su ejecución ¡Es totalmente viable destruir el museo de Antropología!

Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie ...⁶²

⁶⁰ Los espacios en blanco son correspondientes a la publicación de la carta original donde se ocultan los nombres de la empresa y director involucrados en el proceso.

⁶¹ Eduardo Abaroa, *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología* (Hong Kong: Atheneé Press. 2017), 11.

El proyecto de Abaroa es comúnmente asociado con la ‘destrucción creativa’, propuesta por el anarquista social Mikhail Bakunin⁶³, y con los procesos artísticos con corte de crítica institucional. Sin embargo, a continuación se trata de expandir esta categorización hacia la Factografía constructivista y el Arte útil.

En su cualidad de Arte útil, el trabajo de Abaroa, es próximo a los tres puntos anteriormente señalados como las nuevas nociones sobre este: es un proyecto que surge desde la imposibilidad, contempla su fracaso, y aun así, se pone en marcha. Es útilmente inútil en medida que la cuidadosa estructura que nos ofrece para el proceso de demolición en lo pragmático solo nos proporcionaría una gran cantidad de terreno vacío. El terreno, en el mejor de los casos, no sería adquirido por ninguna empresa inmobiliaria. *Destrucción total del Museo de Antropología* tiene correspondencia 1:1, la cuál queda demostrada con la asesoría de ingenieros expertos en demolición.

La Factografía como constructora de hechos —y con ello de sentido, verdad o discurso— tiene un proceso inverso. Es más como una Factografía inversa o Factografía negativa. El cómo, ya ha sido respondido en los detallados planos del proceso de demolición; sin embargo, “una vez que estos procesos han sido articulados, la pregunta se convierte en: ¿por qué?”⁶⁴

El gesto es contundente: derribar el museo y sus contenidos implica la destrucción de una estructura arquitectónica de inicios de la década de 1960. El edificio fue diseñado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez⁶⁵, bajo el gobierno del presidente Adolfo López Mateos⁶⁶ y con apoyo del secretario de educación Jaime Torres Bodet⁶⁷; dentro del marco del

⁶² Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid, Alianza Forma. 2011), 83.

⁶³ Mikhail Bakunin⁶³ (1814-1876) Revolucionario ruso pequeñoburgués, ideólogo del anarquismo.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 11

⁶⁵ Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013). Arquitecto y urbanista autor de importantes proyectos en México y otras partes del mundo. Fue presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos México 1968.

⁶⁶ Adolfo López Mateos (1908-1969) Abogado y político mexicano que se desempeñó como presidente de los Estados Unidos Mexicanos, durante el sexenio comprendido entre 1958 y 1964

⁶⁷ Jaime Torres Bodet (1902-1974) Escritor, ensayista, poeta, político y diplomático mexicano, quien fue secretario de Educación Pública entre 1943-1946, y 1958-1964, y director general de la UNESCO.

programa didáctico inherente al proyecto nacionalista del Partido Revolucionario Institucional⁶⁸. El proyecto encarna los conceptos simbólicos del indigenismo y mestizaje.

La demolición hipotética surge de un deseo por desmarañar la realidad de las construcciones mentales que alberga dicha institución. Se vuelve un llamado a la destrucción real de las construcciones simbólicas fundacionales para la concepción del estado mexicano moderno.

La Factografía del proyecto de Abaroa no se suma a la producción de sentido o discurso a través de la manipulación documental, sino por el contrario, a la desarticulación o mejor dicho “destrucción” de la ficción a partir de la demostración de determinados hechos. Ha quedado más que claro que es hipotético, sin embargo, no es imposible. A través de la demostración de los métodos apegados a las condiciones materiales de la realidad no queda duda de que es posible derrumbarlo.

Si el gesto físico se hace posible, también el derrumbe de la condición ideológica de dicha estructura. Es una ficción de derrumbe que derrumba otra ficción. Lo que este acto de ‘terrorismo cultural’ pretende, es desmoronar las estructuras neocoloniales y de segregación que han formulado un concepto de identidad y representación nacional, a partir de la violencia sistemática e institucionalizada sobre los grupos que supuestamente busca representar y preservar. La potencia que nos ofrece el proyecto de Abaroa parte de la imposibilidad de derrumbar el Museo Nacional de Antropología, mas no por una imposibilidad técnica o material como a quedado demostrado, se trata de una imposibilidad que tiene que ver con las condiciones políticas y culturales que sustentan dicha institución, sin embargo demostrar la posibilidad metodológica de su demolición ofrece la nociones para derrumbar las construcciones ideológicas albergadas en dicho recinto. La respuesta es: porque es posible.

⁶⁸ Partido político de México que promueve la participación de la sociedad en la democracia. Mantuvo el poder político sobre de manera hegemónica entre 1929 y 1989.



Imagen 2

3.2 Daniel Aguilar Ruvalcaba: producción de Nuevos Nuevos Pesos

Tres ligeras consideraciones sobre arte, dinero y nación, consiste en una exposición realizada por Daniel Aguilar Ruvalcaba⁶⁹, triangulada con la muestra *Problemas del Realismo Neoliberal en la Pintura Mexicana (Nuevo Muralismo Mexicano)* en la Sala de Arte Público Siqueiros, y su investigación en la exhibición sobre Juan Acha en el Museo de Arte Moderno sobre la pintura *Las Dos Fridas* creada en 1939 por Frida Kahlo. Según la presentación en la página de internet de Parallel Oaxaca, Daniel muestra tres propuestas artísticas que exploran la emisión de moneda, la reproducción de imágenes del fideicomiso Diego Rivera⁷⁰ y Frida Kahlo⁷¹, y el arte moderno mexicano como mito de unificación nacional.

La parte de la exhibición que se revisa a continuación es la emisión de los *Nuevos Nuevos Pesos*. Antes de continuar es importante mencionar que Daniel se considera a sí mismo como un *patafísico*⁷². Esta autodeterminación nos puede revelar el modo en el que concibe su práctica artística y con ello lo arriesgado de sus procesos imaginativos.

Regresando, los *Nuevos Nuevos Pesos*, consisten en la sugerencia que Daniel realizó a Agustín Carstens⁷³, para sustituir el escudo nacional presente en las monedas de un peso por los logotipos de LG, Bayer, Nestlé o Starbucks. Esta propuesta surge por la preocupación ante la caída del peso frente al dólar, y la incertidumbre en los mercados globales por el

⁶⁹ Daniel Aguilar Ruvalcaba (León, 1988). Patafísico. Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México. Cursó estudios en el programa educativo de SOMA y es fundador y miembro activo de Biquini Wax EPS. Además ha colaborado con textos para revistas como La Tempestad, Horizontal, El blog de crítica, Arquine, etc. Ha exhibido su trabajo en la galería kurimanzutto, en el Museo Universitario del Chopo, la Sala de Arte Público Siqueiros y Ladrón Galería. Participó como ponente en la XIII edición del SITAC. Obtenido en: <http://www.paraleloaxaca.com/daniel-aguilar-ruvalcaba.html>

⁷⁰ Diego Rivera (1886-1957). Muralista mexicano de ideología comunista.

⁷¹ Frida Kahlo (1907-1954). Artista mexicana posrevolucionaria.

⁷² La *patafísica*, a su vez, se puede definir como: la ciencia de las soluciones imaginarias. Sin embargo, Daniel no es un patafísico tradicional, se re-considera un patafísico con preocupaciones por la economía, es decir, un *patafísico* de prácticas marxistas o un *patafísico marxista*.

⁷³ Agustín Carstens (México, 1958). Funcionario público y economista mexicano. Fue secretario de Hacienda y Crédito Público durante la primera mitad del gobierno del presidente Felipe Calderón Hinojosa y gobernador del Banco de México durante parte de los mandatos de Calderón y del presidente Enrique Peña Nieto. Ciudad de México, 1958.

triunfo de Donald Trump⁷⁴, como un intento de contribuir a la crítica de las teorías económicas desde la especulación metafísica materialista, y a su vez suspender la caída del peso. Daniel señala al respecto:

La propuesta es muy sencilla y se titula Nuevos Nuevos Pesos. Consiste en la creación, emisión y circulación de una nueva moneda nacional reforzada que tendrá un valor más alto que el viejo nuevo peso que usamos desde 1992. Los Nuevos Nuevos Pesos serán idénticos a los viejos nuevos pesos, mismo material, peso y tamaño. Sin embargo tendrán una ligera e importante variación ya no llevarán el escudo nacional. Este espacio será ofertado como publicidad para marcas de prestigio internacional.⁷⁵

¿Y qué sucede al reemplazar el escudo por logotipos de compañías multinacionales? Lo que sucede, es que la posibilidad de rentar dicho espacio con fines publicitarios, le permitiría al Banco de México recibir recursos extraordinarios en dólares norteamericanos. Esta acción aumentaría las reservas internacionales del país, y teniendo en cuenta que las reservas internacionales son un mecanismo para afrontar contingencias, su aumento contribuiría a hacer frente a la volatilidad de los mercados financieros internacionales. La estrategia es clara, sin embargo, el mayor problema al que se enfrenta esta propuesta y que marca su fracaso desde el comienzo, es la inmovilidad del escudo nacional de las monedas de un peso.

Si ya no hay mitos de unificación nacional y en su lugar lo único que nos une ahora es el mercado, la eliminación del escudo marcaría el fin del Estado-nación para abrir el camino al Mercado-nación. Es decir, “un territorio con 1 964 375 km², llamado nación, administrado por una empresa monopólica registrada como Estado y que cambia de *slogan* cada seis años.⁷⁶”

Ahora, dicha solución parece hartamente capitalista, incluso para el Estado neoliberal mexicano. Ruvalcaba argumenta que la propuesta es “fundamentalmente marxista ya que no

⁷⁴ Donald Trump (1946) Es el 45° presidente de los Estados Unidos desde el 20 de enero de 2017.

⁷⁵ Daniel Aguilar Ruvalcaba, *¿Cómo suspender la caída del peso?* Texto presentado en la exposición Tres ligeras consideraciones sobre arte, dinero y nación. Galería Parallel Oaxaca. Ciudad de México. p. 1.

⁷⁶ *Ibid*, p. 29

abandona el horizonte histórico de la lucha de clases e identifica al histórico enemigo público número uno de la humanidad: el mercado”⁷⁷. La sugerencia y los puntos mencionados aquí, se enviaron en un escrito al Banco de México, firmado por Daniel Aguilar Ruvalcaba, lo que nos lleva a pensar que ciertos actos críticos son más bien burocráticos⁷⁸.

A pesar de lo arriesgado de este proceso imaginativo, existe uno mayor en el proyecto: la producción física de las monedas con el escudo reemplazado por los logotipos antes mencionados. Durante la exposición en Parallel Oaxaca, se presentaron estas monedas idénticas a las que están en uso, mismo material, peso y tamaño, pero con la modificación ya mencionada. Si bien, su reproducción y alteración parecen un delito por la similitud de dicho objeto con los procesos de falsificación de dinero —mismos que son sancionados en el *Capítulo I - Falsificación, alteración y destrucción de moneda* del Código Penal Federal—, también tiene que ver con el concepto de ‘Contrahechura’. El uso de este concepto aparece por primera vez en su libro: *¿Cómo imprimir un mural?*⁷⁹. En este documento, Daniel desarrolla las ideas que atravesaron la re-impresión de un billete de 100 pesos conmemorativo del inicio de la Revolución Mexicana. El billete tiene como imagen un fragmento mural de David Alfaro Siqueiros⁸⁰. Ruvalcaba narra que durante el proceso de re-impresión de este billete en óleo y después en un lenticular, su amigo y camarada, el antropólogo Sam Law, le mencionó que lo que él estaba haciendo era ‘*counterfeit*’. ‘*Counterfei*’ viene del latín, una palabra compuesta por ‘contra’ (en oposición) y ‘*facere*’ (hacer). En español algo similar sería: ‘contrahechura’. La revisión de dicho concepto surge desde la Factografía. Como ya he mencionado con anterioridad, la Factografía se puede entender como la escritura de los hechos, producidos a partir de intereses políticos y

⁷⁷ Idem

⁷⁸ Esta sentencia es una correspondencia con el título de la muestra: Un gesto burocrático más que crítico, de la artista Paloma Contreras Lomas, realizada en Ladrón Galería durante el mes de junio del año 2017.

⁷⁹ Daniel Aguilar Ruvalcaba *¿Cómo se imprime un mural? Hacia una autodefensa económica* (Ciudad de México: Gato Negro ediciones. 2017), 36-37.

⁸⁰ David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Pintor mexicano considerado uno de los tres exponentes del muralismo mexicano junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco.

económicos que construyen una ficción más grande: la realidad.

En esta ocasión la realización de estas monedas es una contra-factografía o ‘contrahechura’, la producción de un contra hecho a partir de la “refuncionalización capitalista del valor de uso y el valor de cambio como materias plásticas”⁸¹. Cualidad que otorga a las monedas la capacidad de “falsificar la realidad y así alterar su tejido”.⁸² La relación 1:1 surge de nuevo con la condición tangible. Ésta es mostrada a través de la producción objetual de las monedas de un peso con los logotipos de LG, Bayer, Nestlé o Starbucks. Remover el escudo nacional no resultó una tarea imposible.

La falsificación de la realidad, a partir de un objeto que la construye, nos da un pequeña fisura para imaginar los límites de la fantasía económica en la que nos encontramos; y con ello, formular posibilidades de contrahechuras que nos permitan imaginar otros modos de vivir.

⁸¹ *Ibid*, p. 37
⁸² *Idem*



caja y el equipo de cómputo portátil que contiene fueron adquiridos por el Gobierno de la Repd.
Verdiales 49, piso 8, Colonia Juárez, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06600, Distrito Federal, M.
Tel: 55 2000 842 <http://www.gob.mx/>

Imagen 3

3.3 Sin ser un ejemplo de caso: actualizaciones de contradicción física

Ahora, un proyecto que he desarrollado a lo largo del último año influenciado por las ideas y proyectos expuestos hasta ahora. El proyecto surge en torno a las promesas derivadas de la noción de apropiación tecnológica con el fin de diseñar, producir e implementar una serie de dispositivos a partir de materiales de fácil acceso que permitan otras posibilidades de uso. En esa primera instancia, el nombre que el proyecto recibió fue: *De 144p a 720p*, que corresponde al rango de calidad en píxeles que tiene un video HD al ser subido en alguna plataforma web. El título tenía una correspondencia con las cualidades de definición de la imagen y los conceptos ‘baja’ y ‘alta’ tecnología.

A partir de esto, se seleccionarían una serie de tres dispositivos electrónicos para su re-interpretación y posible constitución, como otros dispositivos, conservando sus cualidades de origen. Se trataba de una tableta, un teléfono inteligente y una pantalla. Por el momento solo se trabaja con la tableta y la pantalla. Los dispositivos que se seleccionaron fueron: la pantalla *Mover México* y la Tableta de la Secretaría de Educación Pública.

La pantalla *Mover México* se distribuyó en el actual sexenio, con motivo de la transición de la señal analógica a la televisión digital terrestre, a beneficiarios de los programas de SEDESOL. Es una pantalla Led digital de 24” con la leyenda “Mover a México”. La tableta de la SEP, que pertenece al programa *Aprende.Mx* del actual gobierno, se distribuyó gratuitamente en escuelas primarias públicas a los niños de quinto y sexto año. La tableta tiene un tamaño de 10” y las hay en dos sistemas operativos: Windows 10 y Android. Ésta se compró a un vendedor en mercado libre, a quien le habían dejado la tableta como aval de un dinero que le prestaron a la madre de la niña a quien le pertenecía la tableta. Posteriormente, planteé una ficción con intensiones de Factografía inversa, donde la historia política de los objetos fuera distinta, que se presenta a continuación:

El actual sexenio del presidente Enrique Peña Nieto implementó un par de programas de orden tecnológico. Su fin, reemplazar una serie de dispositivos necesarios para la

actualización correspondiente, tanto en la reforma educativa como en la reforma de las telecomunicaciones.

Los beneficiarios de la pantalla *Mover México*, miembros de los programas de SEDESOL, recibieron una serie de componentes electrónicos (display, un par de tiras Led, bocinas, botonera, tarjeta de video, difusores de luz, control remoto y adaptador de corriente) debidamente embalados en una caja de cartón con las leyendas oficiales correspondientes. Sin embargo, la caja también contaba con una serie de cortes y líneas punteadas para un posterior doblado que permitiera el ensamblado final del producto para su uso. Los beneficiarios ahora, también son usuarios de un dispositivo que les permite adquirir los conocimientos ‘elementales’ del funcionamiento de sus pantallas. Cada hogar mexicano donde se recibió la pantalla *Mover México* tendría un período de 4 a 6 horas, aproximadamente, donde las familias terminarían de construir su dispositivo. La acción se ejecutaría por medio del armado de la carcasa de la pantalla hecha del troquel y los cortes presentes en la caja de cartón utilizada para su embalaje y distribución.

Por otra parte, los niños de escuelas públicas que se encontraban cursando quinto y sexto año de primaria, recibieron un paquete semejante. El paquete incluía una serie de componentes electrónicos: touch, display, PCB, botones y batería, más sus correspondientes suajes en el empaque para la finalización del ensamblado del producto. Para este programa se diseñó un dispositivo más amable y fácil en su ensamblado y una serie de talleres donde los niños aprenderían lo ‘elemental’ en el funcionamiento de su nueva tableta mientras la construían.

El beneficio en la producción de esta clase de dispositivos, no solo se trata de la aparente accesibilidad al conocimiento a través de su ensamble, también representa una disminución considerable en los costos de producción que beneficiaría a las empresas. México es un país que ofrece sus servicios en manufactura de dispositivos electrónicos, pero

no tiene la estructura necesaria para producir los componentes electrónicos. Estos componentes se trasladan desde países asiáticos para su posterior ensamblado en fábricas ubicadas al norte del país. Evidentemente todo este proceso pertenece a empresas privadas. Un ejemplo de esto, es la empresa *Tatung*. Se trata de una empresa China que adquirió parte de las licitaciones públicas durante el proceso del apagón analógico. Trabaja desplazando sus componentes electrónicos a su ensambladora en Monterrey.

El beneficio en el diseño y producción de dispositivos, que terminen su proceso de producción dentro de los hogares de quienes los adquieren, radica en la ausencia de las fábricas de manufactura. De esta manera, se puede prescindir del mantenimiento de las líneas de producción, los salarios de sus empleados, prestaciones y seguros. En su lugar, se realizará inversión en los procesos de diseño y el proceso correspondiente al troquel de las cajas de cartón —que no derivaría en un aumento sustancial por las características técnicas de la elaboración de cajas—. Al disminuir el costo de producción, el valor de los productos disminuiría considerablemente. No obstante, eso no aseguraría la reducción de sus precios en el mercado, tal cosa dependería totalmente de los intereses de las compañías.

Estableciendo correspondencias con la metodología señalada hasta ahora, el proyecto funciona a partir de su relación 1:1. El diseño de las carcazas de cartón, desde los empaques originales donde el gobierno distribuyó los dispositivos, se ha realizado en conjunto con diseñadores industriales. Ya que, si bien, parece sencillo pensar en una pantalla hecha con una caja de cartón, las dificultades se encuentran en generar la estructura suficiente para que el producto sea rígido y no se deforme sin la necesidad de una carcaza plástica.

En su cualidad de imposibilidad, podría parecer que la propuesta abusa de ella. Pensar en dispositivos electrónicos con carcazas de cartón reduce potencialmente su vida útil. Además, el objeto no asegura desde un inicio el correcto ensamblado por parte de los usuarios, lo que podría generar posibles desperfectos que seguro no cubrirían las garantías. Sin embargo, existen. Los ejemplos más conocidos son: el *Nintendo Labo* y una serie de dispositivos que ofrece *Google*. El primero funciona a partir de su consola *Nintendo Switch*,

agregada a estructuras de cartón, como un piano o una caña de pescar que permiten jugar físicamente con el videojuego. Mientras que los segundos, son componentes electrónicos; y la caja de cartón es diseñada en su totalidad para el dispositivo ensamblado.

Ahora —aunque ha sido un proceso complicado por la aparente falta de buena voluntad que le hace falta al proyecto y de la que está llena el arte— la posibilidad de los objetos se encuentra en su ‘contradicción’. A continuación señalaré la condición de contradicción que es de mi interés. La contradicción cobra una cualidad física y de materia cuando se trata de objetos. Entonces, por estar atada a una materia, obliga al objeto a estar en dos o más lugares a la vez; pero esto no es posible por la unicidad del objeto. Sin embargo, se hace posible por el cúmulo de condiciones que atraviesan su producción.

Volvemos un poco a lo que ha estado presente a lo largo del texto. Sabemos que esas líneas de producción están sumergidas en intereses políticos, económicos y sociales. Dichas condiciones dotan de ideologías a la producción masiva de objetos (no hay solo una ideología durante su concepción) y este cúmulo de ideologías o voluntades adquieren una condición de espacio que determina la configuración ideológica y de uso del objeto a partir de la condición física del espacio donde se encuentra. Todos los objetos se producen a partir de procesos contradictorios. La contradicción se puede determinar como la ocupación simultánea de dos o más espacios ideológicos propiciados por la indeterminación. A partir de aquí, la posibilidad/determinación que adquiera el objeto depende del lugar que ocupe en los espacios. Independientemente de sus condiciones de producción y de presentarse, en muchos de los casos, inaccesibles. De esta manera, el objeto propicia los modos de su función, mismos que no siempre tienen que ser los que se plantearon en su origen. La contradicción se presenta como la potencia física de la indeterminación.

El proyecto continua en proceso, derivado de su dificultad técnica en el embalaje del cartón y de la imposibilidad de imprimir el escudo por parte de particulares. No obstante, es un primer intento por entender la complejidad de las condiciones que los objetos determinan dentro de las relaciones en las que operan.



Empujados por la fuerza de los símbolos, en medio del centenario de la revolución mexicana y bicentenario de la independencia, un día del 2010 decidimos iniciar en Espinal una pequeña independencia, nuestra propia revolución, chiquita, a nuestra medida, a nuestro modo, a como podíamos en aquel pueblo olvidado al norte del estado de Veracruz.

Diseñamos nuestro propio sistema económico e imprimimos un dinero comunitario, el Túmin, iniciando un proyecto autónomo con nuestros propios recursos, desligado de la mano gubernamental y a contracorriente del sistema capitalista, como parte de una revolución silenciosa y pacífica que se viene dando en el mundo desde hace varias décadas.⁸³

⁸³ Estas son las palabras que nos dan la bienvenida a la economía solidaria del Túmin en su libro: Junta de Buen Gobierno, *Aceptamos Túmin. Mercado Alternativo, Economía Solidaria y Autogestión (Xalapa, Veracruz: CÓDICE / Taller Editorial. 2014)*, 1.

Por último, se presenta un proyecto que nunca se ha planteado como una práctica artística, pero que hoy es una realidad. Surge desde el ámbito más pequeño y con un elemento tan diminuto como un papelito y, sin embargo, es el hecho más evidente de la transformación de la realidad.

¿Podremos invertir las cosas con la ayuda de un papelito?⁸⁴

Túmin

Totonaca = dinero

Náhuatl = tomi = dinero

España = tomin = medida de peso equivalente a poco más de medio gramo de oro (0.596 g)

Árabe = adarme = medida de peso equivalente a 4, 367 g

Griego = dracma = lo que cabe en una mano

Espinal = Economía solidaria⁸⁵

El Túmin es una moneda comunitaria que nació en el Espinal, al norte de Veracruz, en noviembre del 2010. Surgió mientras el presidente Felipe Calderón militarizaba el país para evitar una insurrección, una modesta revolucioncita ocurría en un municipio poco conocido. “Túmin es un papel moneda equivalente al peso mexicano, en denominaciones de 1T, 5T 10T y 20T, de uso universal”⁸⁶ —la letra T es usada como signo, similar al signo de pesos. Por ejemplo, 5T significa cinco Túmin—.

El Túmin nació en la Universidad Veracruzana Intercultural, ante las condiciones precarias en el ingreso de los habitantes de su comunidad y con el fin de proporcionar sobrevivencia digna. Apareció como una sutil ayuda, tanto como: *«Es que, a veces, una señora ya no va a la tienda porque le faltan dos o tres pesos, pero ahora saca su Túmin y*

⁸⁴ Junta de Buen Gobierno, *Aceptamos Túmin. Mercado Alternativo, Economía Solidaria y Autogestión (Xalapa, Veracruz: CÓDICE / Taller Editorial. 2014), 24.*

⁸⁵ Esta correspondencia de significados en diferentes lenguas es mencionada por Juan Castro, líder del movimiento del Túmin en México, durante su participación en *TEDxTalks* en el 2016. Consultar en: https://www.youtube.com/watch?v=TCKKa_8vG9k.

⁸⁶ Información del apartado “Qué es el Túmin” del tríptico informativo: Mercado Alternativo Túmin, Economía Solidaria y Autogestión, del estado de Morelos, disponible en la página web del proyecto Túmin: <http://www.tumin.org/>

*resuelve su problema»*⁸⁷ (comenta Teresa Cruz, vendedora de pescado y compañera túmista). Los iniciadores del Túmin —a partir del conocimiento previo de algunas experiencias de organizaciones ciudadanas autónomas— tuvieron un primer encuentro con una moneda comunitaria a través del ‘Tlálloc’, billetes de denominación propia válidos entre socios que pueden usar en tianguis multitrueques o ferias organizadas por los participantes en la Ciudad de México. Frente a dicha alternativa, se cuestionaron sobre la posibilidad de realizar esta clase de acción en el Espinal. Ante la dificultad de organizar un tianguis, pero con el beneficio de las cortas distancias entre sus habitantes, se prescindió del tianguis y se amplió el espacio de cada uno de los lugares y locales donde los miembros vendían sus productos y ofrecían sus servicios.

En un principio, la moneda tenía que ser autónoma y anticapitalista, ser un facilitador de intercambio sin el uso de dinero oficial o ‘dinero sucio’ —como lo llaman los Túmistas—. También tenía que ser gratuito al no tratarse de una mercancía sino de una herramienta; y por último, quien lo recibiera tenía que ser productor. El respaldo del Túmin sería la producción real de productos útiles para las necesidades de la gente y no la mera especulación de algoritmos en una computadora. Pero aún más importante, el Túmin respondía desesperadamente a una necesidad sentida que no necesita comprobarse: la pobreza. “¿Necesitamos justificarla, demostrarla?, ¿Demostrarla a quién?”⁸⁸

Es así que surge el Túmin, como un modelo de Economía Solidaria que se opone a las competencias y acumulación del mercado capitalista, con la solidaridad y la confianza como base y estructura. “Pese a la adversidad, éste es un proyecto más que intenta cambiar el mundo a contracorriente, al menos en el mosaico que nos tocó vivir”.⁸⁹

⁸⁷ Junta de Buen Gobierno, op. cit., p. 69

⁸⁸ Ibid., p. 34.

⁸⁹ Ibid., p. 26.

Como no sabían que era imposible, lo hicieron ⁹⁰

Una vez que acordaron la filosofía de la moneda. Establecieron la estructura de su funcionamiento de la manera más simple, para evitar confundir a las personas y que éstas acabaran por no aceptarlo. En un primer momento a cada uno de los miembros, que son productores u ofrecen algún servicio, se les regalan: 500 Túmines, un díptico, un reglamento, una revista “*Kgnosi*”⁹¹, una calcomanía y un cartel para anunciar que ahí reciben Túmin. El Túmin tiene un mínimo del 10% del valor total del producto, mientras que lo restante se tendrá que pagar con moneda nacional. No obstante, cada miembro es libre de aceptar el porcentaje que ellos deseen desde el 10 hasta el 100%.

Para imprimir el Túmin, la Universidad Veracruzana Intercontinental realizó una convocatoria pública para el diseño del papel moneda y el cartel, pero no recibieron respuesta alguna. Así, optaron por bajar las imágenes de internet. En la primera emisión se incluyeron pinturas, como: *Vendedora de alcatraces* (1938) de Diego Rivera, *La india* (1936) de Alfredo Ramos Martínez⁹², y lo que señalan como una pintura de Rufino Tamayo⁹³ y un retrato de Emiliano Zapata. “La impresión se pagó a una imprenta especializada y el sellado y foliado se hizo manualmente. Los vales serían unas tarjetitas de 8 centímetros de largo por 4 de ancho”.⁹⁴

Una vez que el Túmin fue conocido por el Banco de México a través de un reportaje publicado por Televisa —en el que por cierto hablaban muy bien de él— se le solicitó a la Procuraduría General de la República (PGR) abriera una investigación por supuesta falsificación y sustitución de la moneda oficial por poder incurrir en un delito. Pero la

⁹⁰ Ibid., esta frase popular es atribuida al novelista Mark Twain, p.63.

⁹¹ Revista quincenal en la que se aborda lo relacionado al proyecto del Túmin distribuida entre los socios del Espinal y Papantla.

⁹² Alfredo Ramos Martinez (1871-1946). Pintor mexicano considerado “Padre del Arte Moderno” en México.

⁹³ Rufino Tamayo (1889-1991). Pintor de caballete que mostró en su obra algunos de los valores espirituales que definen atemporalmente la identidad del mexicano. A través de una poética de gran originalidad, una belleza única basada en la decantación de los valores más auténticos de lo nacional puestos al día y en diálogo con elementos de las vanguardias artísticas internacionales. Retomado de: <http://museotamayo.org/artista/rufino-tamayo>

⁹⁴ Junta de Buen Gobierno. *Aceptamos Túmin. Mercado Alternativo, Economía Solidaria y Autogestión*. (Xalapa, Veracruz: CÓDICE / Taller Editorial. 2014), 41

averiguación *AP/PGR/VER/POZ/II/107/2011* se detuvo por la defensa de los organizadores del Túmin a partir del Artículo constitucional 2-A. El artículo señala que los pueblos y comunidades indígenas pueden decidir sus formas internas de convivencia y organización social, económica, política y cultural. Además, presentaron la documentación que explicaba el origen y uso del Túmin. Cuando el Banco de México recibió dicha documentación dijo que todo iba bien y era un mal entendido, que pronto los contactarían, cosa que no ha sucedido hasta ahora.

Con esta noción del Túmin y el antecedente de la averiguación de la PGR por parte del Banco de México, me gustaría señalar su correspondencia con los métodos artísticos enlistados antes. Esta acción no tiene la intención de reducir tan admirable resistencia a partir de su posible categorización como arte. Lo que se pretende es señalar la potencia que ha tenido el Túmin como objeto y su operatividad como producción en la extensión de los límites de la fantasía del capitalismo.

Como primer punto, la dimensión material en la correspondencia 1:1 se trata de una semejanza entre el papel moneda del Túmin y el del Banco de México, a partir del uso de las pinturas de Diego Rivera: *Vendedora de alcatraces* y *Desnudo con alcatraces*, respectivamente, ambas imágenes obras del muralista Rivera, ambas mujeres con alcatraces. El acto de imprimir esta imagen parece sospechoso, un posible acto de Factografía inversa. La emisión de los billetes de 500 pesos con Diego Rivera y Frida Kahlo inició el 30 de agosto del 2010. La primera emisión del Túmin que contiene la pintura de Rivera sucedió en noviembre del mismo año, tan solo dos meses después del primero.

Que permanezca la sospecha de que los iniciadores del Túmin optaron en el uso de esta imagen como una falsificación de la realidad. Una que posteriormente les permitiría señalar la ficción en la construcción de los hechos que permiten el actual orden económico. Así mismo, es interesante señalar la actitud paranoica tomada por la PGR en el proceso de averiguación del caso. Dado que ésta surge al saber que estaban perdiendo sus derechos de reproducción sobre las imágenes, porque sí, los derechos de Diego Rivera y Frida Kahlo le

pertenecen al Banco de México. La pérdida de sus derechos de reproducción de imágenes anunciaba, a su vez, la posible pérdida de sus derechos en la organización económica del país⁹⁵ o al menos en un pequeño fragmento de este.

Como punto número dos, la condición material del Túmin ha sido algo determinante para imaginar la estructura del sistema y su funcionamiento. Es frecuente que durante las entrevistas y escritos acerca de la Economía Solidaria, se refieran constantemente al Túmin como un papelito, un papel de proporciones pequeñas (8 * 4 centímetros) o incluso una tarjetita. Cuando la gente lo señala así, opone la apariencia de los billetes del Banco de México con el Túmin y la asocia con su valor o validez. Parece existir la noción de que un papel más grande tiene un valor real y uno más sencillo, en su técnica y proporciones, tiene un valor menor o ni siquiera vale. Esta primera impresión nos lleva a un escepticismo sobre el Túmin.

Una vez que el Túmin ha sido aceptado y el productor se convierte en colaborador del proyecto, ocurre un segundo proceso: cuando se asume el valor del Túmin, el papelito sin importancia y valor comienza a operar en la misma escala de la moneda nacional. El Túmin no ha perdido sus cualidades materiales, sigue siendo un papelito. Pero algo ha cambiado, el papel moneda de Banxico ya no parece tener más valor. Ambos billetes parecen iguales, ambos valen lo mismo en el momento de comprar. El billete se achicó, el poder del Banco de México con él, e incluso el Capitalismo ya no parece tan infalible si algo tan pequeño puede hacerle competencia. El papelito del Túmin cambió el significado de las relaciones de intercambio en el Espinal y, a pesar de ser tan pequeño, ha demostrado los límites de la fantasía económica en la que creían vivir sus habitantes y en la que nos encontramos todos.

⁹⁵ Para mayor información sobre los derechos sobre las obras de Frida Kahlo y Diego Rivera, así como su uso en el billete de 500 pesos abordado desde una perspectiva artística, se puede consultar: AGUILAR, R. D. *¿Cómo se imprime un mural? Hacia una autodefensa económica*. Ciudad de México: Gato Negro ediciones. 2017.

Hacer un manifiesto, desde el inicio es ya un fracaso.

Y hacerlo en soledad, parece aún más decepcionante.

Pero imaginarlo provoca esperanza. Porque imaginar, hoy, es subversivo. Hacer público lo que uno cree, llevará a alguien que comparta esas ideas a ser dos, tres y después muchos.

Porque la herencia del fracaso de la Modernidad es el fracaso de la teleología de Dios, de los regímenes autoritarios, pero no de las revoluciones de los hombres y las mujeres.

Porque creemos que el arte tiene el potencial de producir ‘Cosas’ que expandan los límites de la realidad para hacer una aún más real. Expansión que acepta los métodos de destrucción y falsificación. Destrucción para construir sobre los escombros. Falsificación para tambalear las ‘verdades’.

Nuestros métodos son posibles, prácticos y tangibles. Nacen de la antropofagia de otras disciplinas cuyo campo de estudio y acción es la realidad, pero que son limitadas por esa misma condición.

Porque sabemos nuestra disfuncionalidad práctica, pero ofrecemos nuestra imaginación como herramienta. Nuestra imaginación quiere unir fuerzas con otras imaginaciones y conocimientos prácticos de la realidad, para juntos construir otros modos de vivir.

Porque no solo sumamos lo ‘intangible’ de imaginar, sumamos nuestras manos, voces, pies, ojos, cuerpos y todo lo necesario para luchar.

Porque creemos que más que el arte, quienes transforman la realidad son las mujeres y los hombres acompañados de sus camaradas los objetos.

Porque la fuerza de cambiar la Historia es de nosotros; para eso nos necesitamos juntos y diferentes.

Porque no pretendemos extraer más objetos de la realidad en un acto de ‘descontextualización’ que los vuelva inútiles al ‘rescatarlos’ de su uso y circulación. Por el

contrario, aspiramos que los nuestros se inserten en los espacios de la realidad con su propio valor de uso.

Porque apostamos por el potencial de las exposiciones y museos, como puntos de encuentro alrededor de la materia. Porque la materia no es inerte, solo necesita ser escuchada.

Porque esperamos el ‘mal uso’ de nuestros métodos e instrucciones.

Porque nuestro punto cero no está en el futuro, sino en la demanda presente de la transformación inmediata de la realidad.

Porque el arte solo requiere de afectar a una persona que vaya y le cuente de eso a su familiares y amigos para que ellos hagan lo mismo.

Porque uno de los potenciales del arte radica en la identificación afectiva que lleve a la incomodidad y, así, a la acción.

Porque también reconocemos las practicas artísticas que asumen la imposibilidad del arte de hablar por otros y se han dedicado a defender la propia voz del arte. Porque respetamos su lucha y admiramos su trabajo.

Porque las pequeñas revoluciones, que hoy ocurren a lo largo del planeta, son la clara muestra de como se puede dismantelar el andamiaje de la realidad desde su aspectos más pequeños como son unos simples ‘papelitos’.

Porque todo este montón de ‘porqués’, y este escrito en sí, no son más que el intento de entender qué es el arte, y aún más difícil, ¿cuál es mi quehacer?

Ciudad de México, 2018.

Una de las potencias políticas del arte es la posibilidad de falsificar la realidad a partir de su condición material.

Si partimos de la realidad como un andamiaje construido a partir de hechos, donde los hechos a su vez están constituidos por redes de diversos agentes relacionados entre sí (humanos, objetos, animales, plantas, etc.), es posible poner en duda estos a partir de uno o más de sus agentes con el fin de mostrar las fisuras en la capa de la realidad. Teniendo en cuenta, una relación más horizontal entre agentes, donde el ser humano no se coloque en el centro y por encima de los otros, como ha sucedido dentro de las prácticas participativas y relacionales del arte, los otros agentes toman partido y con ello la potencia de transformar la realidad de la que también forman parte.

Si asumimos que la realidad se puede falsificar, es porque existe una noción de realidad “original” o “verdadera” producida en las condiciones de un realismo capitalista. Sin embargo la construcción de esta realidad es un andamiaje de intereses políticos y económicos que se encuentra lejos de la supuesta veracidad que promete y que le da validez a sus existencia, en lugar de eso se trata de un montaje de intereses particulares. Es aquí donde la condición material del arte puede producir contra hechos a partir de objetos “falsos” que se puedan infiltrar en las redes de la realidad a partir de un camuflaje producido por el apego a metodologías de otras disciplinas durante sus procesos de construcción. Y es ahí, donde el arte con ejercicios de imaginación y sin la guía de una razón instrumental, puede develar las fisuras del montaje imaginario de una realidad capitalista.

A partir de los casos anteriormente señalados, se concluye que no existe una metodología que opere dentro de la heterogenidad de las prácticas artísticas contemporáneas, en su lugar, es posible observar una característica que opera en ellos: la posibilidad de falsificar la realidad a partir de objetos construidos dentro de metodologías pertenecientes a otras disciplinas.

Como ya se señaló, esta posibilidad de falsificar la realidad permite desmontar los intereses de un realismo capitalista que opera en un escala mayor, pero que es totalmente

endeble como lo han demostrado los procesos de demolición de Abaroa, los *Nuevos Nuevos Pesos* de Aguilar y aún más los Tumistas. Sin embargo el potencial de transformación de la realidad no consiste en un despliegue de tácticas operacionales que se presentan al espectador/usuario como un instructivo de sabotaje, si no es más un momento donde las lógicas de veracidad de lo real se ponen en entre dicho a partir de la inoperatividad de los objetos artísticos dentro de este andamiaje, demostrando así el grado de ficción con el que opera la realidad, las manchas y fisuras del andamiaje de una realismo capitalista y con ello lo inestable que son.

Bibliografía:

- Bishop, Claire. 2012. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Exposito, Marcelo, ed. 2010. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Junta de Buen Gobierno. 2014. *Aceptamos Túmin. Mercado Alternativo, Economía Solidaria y Autogestión. Xalapa, Veracruz: CÓDICE / Taller Editorial*.
- Del Río, Víctor. 2010. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada Editores.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris. 2008. *Obra de Arte Total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- Abaroa, Eduardo, ed. 2017. *Destrucción total del Museo Nacional de Antropología*. Hong Kong: Atheneé Press *
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- De Michelli, Mario. 2011. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid : Alianza Forma.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. México: Editorial Ítaca.
- Ekaterina Álvarez Romero, ed. 2018. *Tania Bruguera. Hablándole al poder*. Ciudad de México: Editorial RM.
- Trotsky, León. 1923. *Problemas de la vida cotidiana*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Harnecker, Marta. 1969. *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*. España: Siglo veintiuno.
- Hobsbawm, Eric. 1999. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Aguilar, Ruvalcaba Daniel. 2017. *¿Cómo se imprime un mural? Hacia una autodefensa económica*. Ciudad de México: Gato Negro ediciones.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain. y Benjamin Buchloch. 2006. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, postmodernidad*. Madrid: Akal.
- Bürger, Peter. 1995. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Hemerografía:

Bishop, Claire. (6 de septiembre del 2009) *Arte Nokia. Antagonismo y estética relacional*. Obtenido de <http://esferapublica.org/nfblog/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional/>

Steyerl, Hito. (junio del 2006) *El lenguaje de las cosas*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>

Vilensky, Dmitry. (marzo del 2009) *El «club activista» o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es>

Steyerl, Hito. (marzo de 2009) *La verdad deshecha. Productivismo y factografía*. Obtenido de <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es>

Índice de imágenes:

Imagen 1. “Bisutería, varios kilómetros” de Eduardo Abaroa, 1991. Fotografía por Joseph Hu. Obtenida de <https://hyperallergic.com/260197/the-postmodern-political-art-of-1990s-mexico-city/>

Imagen 2. “Nuevos, nuevos pesos” de Daniel Aguilar Ruvalcaba. Obtenida de <http://www.paraleloaxaca.com/daniel-aguilar-ruvalcaba.html>

Imagen 3. Tableta SEP. Imagen propia.

Imagen 4. 1 Túmin, 5 Túmin, 10 Túmin y 20 Túmin. Obtenida de <http://www.tumin.org/>