



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**FORENSIC: NUEVAS APROXIMACIONES EN LA ESFERA PÚBLICA  
DESDE EL MUAC**

**ENSAYO ACADÉMICO**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
**ANA SAMPIETRO BROSA**

TUTOR PRINCIPAL:  
**DR. LUIS VARGAS SANTIAGO**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

COMITÉ TUTOR:  
**DRA. MÓNICA AMIEVA MONTAÑEZ**  
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, UNAM

**DR. MARIO RUFER**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, XOCHIMILCO

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2020



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.

## **Agradecimientos**

A mi comité tutor: Luis Mónica y Mario, por todo su apoyo, crítica y paciencia en esta investigación. A Virginia Roy por la valiosa charla.

A mis abuelos, Emiliana Claraco, Iberica Curcó, Javier Brosa y José Sampietro, quienes llegaron a este país, luchando por la justicia y la libertad.

A Elena Sampietro, por ser una hermana más que una prima. A Patricio, por su paciencia y cariño incondicional. A Marina, Daniela y Michelle, mis amigas entrañables.

A mis padres Jaime y Maite, porque no pueden existir mejores. Por último, quiero dedicarle esta investigación a mi querido hermano José, por su apoyo y ayuda incondicional en todo momento.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
Evento Ayotzinapa .....	4
Tiempos de violencia y protesta: las universidades y Ayotzinapa.....	8
Espacio público y esfera pública.....	12
<b>Capítulo I. Forensic Architecture .....</b>	<b>16</b>
I.I Historia y arquitectura forense .....	16
I.II Forense y contraforense .....	22
I.III Exposición <i>Forensic Architecture: hacia una estética investigativa</i> .....	24
I.IV Metodología de <i>Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan</i> .....	25
<b>Capítulo II. Museo como espacio público: MUAC .....</b>	<b>33</b>
II.I Museo como espacio público: un poco de historia .....	33
II.II Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) .....	37
<b>Capítulo III. Desaparición forzada y representación en el arte.....</b>	<b>47</b>
III.I Concepto de desaparición forzada. Desaparición y giro forense.....	47
III.II Representación en el arte. Estrategias de representación de la desaparición .....	50
<b>Conclusiones .....</b>	<b>62</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>66</b>
<b>Fuentes de consulta .....</b>	<b>77</b>

## **Introducción**

En este ensayo me ocuparé de analizar el abordaje del caso Ayotzinapa que realizó el colectivo y agencia británica Forensic Architecture, a través de la instalación *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*, presentada dentro de la exposición retrospectiva *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en 2017. Mi interés con este análisis es preguntar sobre la capacidad que tienen cierto tipo de arte y modelo de museo, en este caso uno universitario, de hacer visibles problemáticas sociales urgentes y propiciar debates en la esfera pública. Para ello, en este apartado introductorio presentaré el evento de Ayotzinapa con relación a su relevancia en procesos de participación ciudadana, especialmente en contextos universitarios. Además, discutiré la noción de espacio público a partir de las ideas de Nora Rabotnikof.

En el capítulo I discuto la historia, la metodología y los conceptos planteados por la agencia investigativa Forensic Architecture, y elaboro un análisis de la exposición en el MUAC. En el capítulo II se aborda la historia y el origen del museo como un espacio público, con enfoque en el MUAC y su relación con los públicos a partir de las entrevistas que hice a Mónica Amieva (subdirectora del programa público de dicho museo) y a Virginia Roy (curadora del museo y coordinadora curatorial de la exposición de Forensic Architecture). En el tercer y último capítulo analizo el concepto de desaparición forzada y los diferentes tratamientos artísticos que representan el caso Ayotzinapa como acontecimiento paradigmático de la violencia de Estado.

### **Evento Ayotzinapa**

Entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa fueron víctimas de desaparición forzada en Iguala, Guerrero. Los estudiantes pertenecían a una de las escuelas normales rurales, las cuales fueron creadas después de la Revolución de 1910 como parte del ambicioso proyecto social, económico y cultural que buscaba transformar la vida de las comunidades rurales a través de la educación.

Su objetivo inicial fue formar maestros para brindar educación a los campesinos, así como realizar una transformación del campo que integrara actividades culturales, deportivas, educativas, económicas y de organización política en el marco de la reforma agraria y de la conformación del Estado posrevolucionario. La educación dejaba de ser un privilegio y se convertía en una herramienta de transformación para las comunidades más desamparadas y segregadas de nuestro país. En el periodo del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) estas escuelas se extendieron por toda la república y recibieron un amplio apoyo por parte del Estado. “Este gobierno dio un viraje al sistema pedagógico socialista en todo el nivel básico que apuntaba hacia una enseñanza crítica de los cimientos del capitalismo”<sup>1</sup> y buscaba mejorar las condiciones de vida del campesinado a partir de una formación política y un análisis de la realidad sociopolítica del país desde la perspectiva marxista.

Después de la masacre estudiantil de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en la Ciudad de México, bajo el gobierno de Díaz Ordaz, las escuelas normales fueron perseguidas y descalificadas por el Gobierno, pues éste las consideraba un “nido de guerrilleros” por formar líderes de diferentes ámbitos políticos. De las escuelas normales rurales han egresado muchas generaciones de profesores que han impartido clases en zonas rurales o urbanas marginales y han conformado una cultura magisterial particular en la que el compromiso social es un componente primordial.<sup>2</sup> Algunos de sus representantes han sido Othón Salazar, Misael Núñez Acosta y Carlos Jonguitud Barrios, líderes del movimiento magisterial en contra del charrismo sindical; Lucio Cabañas, fundador del Partido de los Pobres; Manuel Sánchez Vite, gobernador de Hidalgo por el PRI; y Celia Rangel, profesora y líder agrarista en Jalisco.

Desde 1977<sup>3</sup> se acostumbra que los normalistas de las distintas escuelas rurales se organicen cada año para asistir a la marcha del 2 de octubre en la Ciudad de México y

---

<sup>1</sup> Sergio Chua Torres, Lucas Frère Affanni y Olar Zapata, “Ayotzinapa, ruptura colectiva frente al Estado” en Hernán Ouviaña y Juan Diez (compiladores), *Observatorio Latinoamericano 15, México urgente: entre el dolor y la esperanza* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015), 22.

<sup>2</sup> Alicia Civera Cerecedo, “Normales rurales. Historia mínima del olvido”, *Nexos*, 1º de marzo de 2015.

<sup>3</sup> El año de 1977 es importante por dos razones: la primera de ellas es la salida del poder de los dos artífices de la matanza del 68 —Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría (1970-1976)— y la subida al poder de José López Portillo; la segunda razón es la designación de Gustavo Díaz Ordaz como el encargado de restablecer las relaciones entre México y España tras la muerte del dictador Francisco Franco y la renuncia de Carlos Fuentes a la embajada de México en París.

conmemorar la memoria de los caídos en la represión estatal que sufrió el movimiento estudiantil de 1968 mediante la masacre de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El 26 de septiembre de 2014 los estudiantes de la Normal de Ayotzinapa tomaron por la fuerza dos autobuses de ruta comercial. Uno de estos tomó camino hacia la ciudad de Iguala para dejar el pasaje, sin embargo, al llegar a la central de autobuses el chofer se opuso a darles el vehículo y los encerró dentro del mismo. Los normalistas se comunicaron con el resto de sus compañeros, quienes acudieron para liberarlos y juntos tomaron otros tres autobuses comerciales. Salieron de la central de autobuses de Iguala a bordo de dichos camiones y tomaron tres rumbos distintos. En el trayecto, los jóvenes fueron atacados.

En la mañana del 27 de septiembre de 2014 se informó que había varias personas heridas, seis personas muertas —incluyendo tres estudiantes—, y 43 normalistas desaparecidos. En redes sociales y medios de comunicación circuló la noticia junto con múltiples videos e imágenes. Una de ellas, la más impresionante de todas, era la del joven normalista Julio César Mondragón, cuyo rostro había sido desollado.

¿Qué sucedió? ¿Por qué ocurrió esta tragedia? Hubo relatos de todo tipo y versiones distintas. Días después del ataque las autoridades federales publicaron un video que mostraba unas camionetas de la policía municipal deteniendo a los jóvenes estudiantes. A partir de la investigación, estos policías fueron arrestados y confesaron haber secuestrado a los normalistas y posteriormente haberlos entregado al grupo de narcotraficantes llamado Guerreros Unidos. La sociedad civil, sumándose a los padres de familia de los desaparecidos, demandó al Gobierno la aparición con vida de los 43 jóvenes estudiantes. “¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!”, fue el clamor popular que comenzó a escucharse en las múltiples marchas y protestas que se levantaron en México y el mundo.

La búsqueda comenzó y aparecieron varias fosas clandestinas en las zonas aledañas al incidente, pero no hubo rastro de los 43 estudiantes. ¿Dónde estaban?, ¿qué fue de ellos?

El 7 de noviembre de 2014, Jesús Murillo Karam —procurador general de la República en ese entonces— presentó en una rueda de prensa la llamada “verdad histórica” del caso Ayotzinapa. Relató que los estudiantes habían sido confundidos con miembros de otro grupo de narcotraficantes conocidos como Los Rojos, y atacados por Guerreros Unidos. De acuerdo con la versión oficial —construida con base en relatos inventados, declaraciones

de supuestos culpables obtenidas bajo tortura, y evidencias falsas y montadas—, los jóvenes habían sido asesinados, cremados en el basurero municipal de Cocula y posteriormente sus cenizas habían sido arrojadas al río San Juan sin dejar evidencia alguna.

Dos meses después de la desaparición de los 43 estudiantes, ante la falta de respuestas y la creciente desconfianza en la investigación realizada por parte de las autoridades estatales, se formó el Grupo Interdisciplinario de Expertas y Expertos Independientes (GIEI). Éste surgió del acuerdo formalizado el 18 de noviembre de 2014 entre la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), los representantes de las víctimas de Ayotzinapa y el Estado mexicano con la finalidad de proporcionar asistencia técnica para la búsqueda de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, colaborar con las investigaciones para sancionar a quienes resulten responsables, y brindar asistencia a los familiares de los estudiantes.

Después de la creación del GIEI, y con un nuevo procurador general de la República, se presentó públicamente el Informe Ayotzinapa, una investigación y primeras conclusiones sobre las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa realizado por el grupo de expertos. A partir de este informe se clarificaron hechos importantes: por un lado, entre el 26 y 27 de septiembre hubo un ataque masivo en el que desaparecieron 43 estudiantes, seis personas fueron ejecutadas extrajudicialmente, tres personas fueron atacadas en el autobús que transportaba al equipo de fútbol Los Avispones —que fue perseguido por ser uno de los supuestos transportes tomados por los normalistas—, cuarenta personas fueron heridas de gravedad, y 110 personas fueron víctimas de persecución y ataques durante esa madrugada.

El informe demuestra que hubo un ataque sostenido en varios escenarios en el que se presentó un nivel progresivo de violencia durante toda la noche. También se demostró la existencia de un quinto autobús que había sido borrada del expediente oficial. La investigación deja abierta la hipótesis de que este último camión pudo haber sido el detonante de los violentos ataques ya que posiblemente era uno de los vehículos que el grupo criminal Guerreros Unidos utilizaba para transportar heroína hacia Estados Unidos y los estudiantes al haberlo tomado, desconociendo la situación, se convirtieron en víctimas del crimen



organizado.<sup>4</sup> En el informe se reconstruyen también los diferentes ataques por parte de la policía y cómo se monitorearon todos los movimientos de los estudiantes por medio del sistema de coordinación de los tres niveles de gobierno; es decir, hubo participación de militares y de agentes federales, estatales y municipales. Por otro lado, el informe<sup>5</sup> apunta a que no hay datos forenses contundentes para determinar que la incineración de los cuerpos de los estudiantes haya podido ocurrir en el basurero de Cocula. Según los estudios del GIEI, las condiciones del lugar no hacen posible una destrucción del material óseo tal como lo publicó el Gobierno en el video.

Gracias a la investigación del GIEI, la “verdad histórica” se derrumbó. El paradero de los estudiantes —después de casi seis años— aún no ha sido aclarado y su estado como desaparecidos persiste hasta la actualidad. ¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!

### **Tiempos de violencia y protesta: las universidades y Ayotzinapa**

El evento de Ayotzinapa marcó un antes y un después para nuestro país. La sociedad se solidarizó y salió a las calles a exigir justicia. Miles de jóvenes protestaron en masa; algo que no se veía desde la huelga de la UNAM en 1999, a excepción del movimiento estudiantil #yosoy132 en 2012. Los estudiantes retomaron la experiencia de este movimiento para volver a unir sus fuerzas y, en 2014, universidades tanto públicas como privadas organizaron paros activos, seminarios, asambleas, recolección de víveres y actividades culturales. Por ejemplo: algunos profesores y alumnos del departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana dibujamos las siluetas de los 43 estudiantes desaparecidos y nos reunimos en la explanada principal de la universidad exigiendo su aparición. Además, colectivos de jóvenes independientes hicieron publicaciones que se repartían en el transporte público y en las calles. La protesta social resurgió; la ocupación de las calles, la indignación y el rechazo al Gobierno

---

<sup>4</sup> Gracias al informe del GIEI se puede visualizar una ruta de transporte de heroína entre Guerrero y Chicago. Por otro lado, hay una obra de teatro del colectivo Línea de sombra titulada *Filo de caballo* que representa la ruta y las problemáticas del narcotráfico entre México y Estados Unidos. El proyecto se presentó por primera vez en octubre de 2018 en el teatro El Galeón en la Ciudad de México.

<sup>5</sup> Informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), “Informe Ayotzinapa, Investigación y primeras conclusiones de la desaparición y homicidios de los Normalistas de Ayotzinapa” (GIEI, 2015), <<http://prensagieiaiyotzi.wix.com/giei-ayotzinapa#!informe-/c1exv>>.

provocó que cuestionáramos de nuevo qué tanta participación ciudadana había en nuestro país, el cual estaba sumido en olas de violencia derivadas del narcotráfico y la campaña de combate desde el Gobierno, así como el descontento en parte de la población por la vuelta del PRI y la manipulación mediática que acompañó las elecciones del 2012.

Con la desaparición de los 43 estudiantes se vislumbró nuevamente la terrible violencia que se vive día a día en México: la presencia de los miles de muertos y desaparecidos del país en los medios de comunicación se había convertido en una costumbre... desde luego una costumbre terrible.

La historiadora de arte Irmgard Emmelhainz analiza la situación de México en los últimos años y no queda duda de que se caracteriza por ser violenta.

Actualmente en México, la realidad se percibe como “insegura” o “peligrosa”, violenta, y eso ha servido de excusa para militarizar el país y criminalizar la resistencia y la pobreza por medio de desapariciones extrajudiciales y otros aparatos legales y discursivos. En ese sentido, tanto la “seguridad” como el “desarrollo” justifican las nuevas olas de aniquilación, despojo y relocalización forzada en México.<sup>6</sup>

Algunos de los casos más conocidos de las situaciones que describe son Ayotzinapa,

---

<sup>6</sup> Irmgard Emmelhainz, “Necrocapitalismo y arte contemporáneo” en *SalonKritik*, 27 de junio de 2015, <<http://salonkritik1.rssing.com/browser.php?indx=6803740&item=134>>, 1. Ver también Irmgard Emmelhainz, “La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México” en *Colección Continente Negro*, Cerda Rueda, Alejandro (México: Paradiso Editores, 2016), <[www.academia.edu/37450512/Tiranía\\_del\\_sentido\\_comu\\_n\\_la\\_reconversión\\_neoliberal\\_de\\_méxico](http://www.academia.edu/37450512/Tiranía_del_sentido_comu_n_la_reconversión_neoliberal_de_méxico)>.

Tlatlaya<sup>7</sup>, Tanhuato<sup>8</sup>, San Fernando<sup>9</sup> y los cientos de fosas encontradas a lo largo del territorio nacional.

La autora afirma que vivimos en un periodo de globalización neoliberal, lo cual resulta en crecimiento financiero, acumulación económica y un aumento en la producción global de muerte; es decir: vivimos en la época del necrocapitalismo.

El miedo y el terror que se siente día a día, minuto a minuto, es parte de una estrategia mediante la cual el Gobierno aprovecha el sufrimiento individual y logra que a la vez se paralicen y fragmenten las comunidades y la sociedad en general para tener el control de las mismas. El gobierno del presidente Felipe Calderón combinó la política con la guerra, es decir: la soberanía calculada con la necropolítica; ocasionando que la forma en la que aprehendemos y representamos nuestras experiencias cambien de tal manera que las batallas se libran en los espacios públicos y simbólicos.

Bajo el calderonato los medios masivos de comunicación y la industria de la cultura multiplicaron la violencia: si el espacio público se saturaba con visiones de cuerpos

---

<sup>7</sup> El 30 de junio de 2014 en San Pedro Limón, municipio de Tlatlaya, Estado de México, ocurrió una masacre en la que 22 civiles fueron asesinados a manos de militares. Ver más en Mayra Zepeda, “¿Qué ocurrió en Tlatlaya minuto a minuto, según la CNDH?”, *Animal Político*, 22 de octubre de 2014, <[www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/](http://www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/)>.

<sup>8</sup> Durante la madrugada del viernes 22 de mayo de 2015, elementos de la Policía Federal buscaban a unos presuntos delincuentes pertenecientes al cártel de Jalisco Nueva Generación que operaban en la zona y rodearon el rancho El Sol, ubicado en la comunidad Puerta de Vargas del municipio Tanhuato en Michoacán. Pasadas las 8:00 h. un helicóptero reforzó el operativo y comenzó a disparar. El saldo final fue de 42 civiles muertos y un policía. De acuerdo con reportes de la CNDH, al menos 22 de los 42 civiles abatidos en el enfrentamiento fueron ejecutados de manera arbitraria. Indican que había evidencia de tortura a detenidos, manipulación de cadáveres y alteración de escena. En el informe presentado el 18 de agosto de 2016, según detalla Luis Raúl González Pérez —presidente de la Comisión—, se acreditaron hechos que implican graves violaciones a derechos humanos atribuibles a servidores públicos con nueve tipos distintos de violaciones. Después de un año de investigación se documentaron por lo menos trece personas asesinadas por la espalda a corta distancia, tres más asesinadas después de ser sometidas, dos ejecutadas dentro de la casa, una muerta durante un incendio, una atropellada, cuatro con signos de tortura, manipulación de los cuerpos y de la evidencia. Ver más en Omar Sánchez de Tagle y Carlos Arrieta, “Sí hay testigos en Tanhuato: ‘no tuvieron oportunidad’, la policía les disparó desde un helicóptero”, *Animal Político*, 25 de mayo de 2015, <[www.animalpolitico.com/2015/05/los-42-muertos-no-tuvieron-oportunidad-la-policia-disparo-desde-un-helicoptero-testigos/](http://www.animalpolitico.com/2015/05/los-42-muertos-no-tuvieron-oportunidad-la-policia-disparo-desde-un-helicoptero-testigos/)>.

<sup>9</sup> El 24 de agosto de 2010 fueron encontrados 72 cuerpos de migrantes ejecutados, en su mayoría originarios de Centroamérica. Las investigaciones atribuyen la masacre a Los Zetas. En aquellos tiempos este cártel se había separado del Cártel del Golfo, controlaba desde Tamaulipas hasta Guatemala y su presentación en sociedad era sembrar el terror a través de matanzas. Con el paso de los meses se supo que la masacre de San Fernando, Tamaulipas no fue aislada sino que fue uno de los episodios más conocidos de una larga lista de desapariciones que hasta hoy continúan. Ver más en Elizabeth Malkin, “Mexican Authorities, Investigating Hijacking, Find 59 Bodies”, *The New York Times*, 7 de abril de 2011, <[www.nytimes.com/2011/04/08/world/americas/08mexico.html](http://www.nytimes.com/2011/04/08/world/americas/08mexico.html)>.

colgando de puentes, acompañados de mantas, documentados en los noticieros nacionales o blogs; en el ámbito de la cultura se tradujeron a poesía, reportaje, crónica, ensayo, largometrajes de ficción, documentales, simposios, instalaciones, *performances*, novelas, etcétera. Como lo planteó Cristina Rivera Garza, “el horror es el espectáculo del poder: Horror de Estado”.<sup>10</sup>

La violencia en este país es una compleja y delicada “línea de pensamiento” que ha colapsado nuestra contemporaneidad, aunque no por ello se trata de un tema intocable o irrepresentable. La muerte o la violencia ante la mirada de un observador constituye la muerte o el daño del Otro, y puede suscitar una curiosidad morbosa, compasión, repulsión, o bien una mezcla de los tres. Pero a pesar de esto, ver una imagen impactante es ver una realidad que no debería estar oculta. Un ejemplo de esto es el caso de la fotografía de Julio César Mondragón, estudiante de la Normal Rural de Ayotzinapa, quien fue brutalmente torturado: arrancaron su rostro y extrajeron sus ojos. Ver esa imagen es aterrador, pero más aterrador es lo que le hicieron a este joven. Al ver la imagen es imposible no reaccionar y no reflexionar sobre el salvajismo que puede llegar a cometer un ser humano contra otro.

Como ya se expuso la muerte es, en parte, intrínseca a la economía, a las políticas neoliberales —que crearon instancias de dependencia que perjudican al Estado— y a las corporaciones; quienes a su vez permiten que la marginación, la violencia, la explotación, el desplazamiento, el despojo, la pobreza y la muerte aumenten en niveles únicamente vistos en tiempos de guerra.

Sin duda compartimos un imaginario colectivo violento, por lo que la sociedad permite que el Gobierno tome medidas extraordinarias ante estos casos; medidas que en cualquier otro contexto podrían considerarse ilegales. Se podría decir que en México existe un “terrorismo de Estado” a través del cual el miedo justifica las acciones del Gobierno.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Emmelhainz, “Necrocapitalismo y arte contemporáneo”, 1.

<sup>11</sup> Ver caso de Tlatlaya en el cual las órdenes que tenían las fuerzas estatales eran “abatir civiles en horas de oscuridad”; un acto completamente inconstitucional e inimaginable en cualquier otro contexto pero que se realizó en la coyuntura que vivía el país. Proceso, “Impunidad en el caso Tlatlaya, un ‘mensaje negativo’ sobre la intervención militar: Centro Pro”, *Proceso*, 1 de julio de 2019, <[www.proceso.com.mx/590492/impunidad-en-el-caso-tlatlaya-un-mensaje-negativo-sobre-la-intervencion-militar-centro-pro](http://www.proceso.com.mx/590492/impunidad-en-el-caso-tlatlaya-un-mensaje-negativo-sobre-la-intervencion-militar-centro-pro)>.

## Espacio público y esfera pública

Aunque el concepto de espacio público es aparentemente sencillo, realmente hay una gran variedad de factores que pone en cuestión si en México existen espacios de este tipo. Pero, ¿qué hace que un espacio se considere público?, ¿es si le pertenece al Estado?, ¿si es gratuito? Para que un espacio sea público es necesario que todas las personas, sin importar su condición, puedan apropiarse de él.

Ante todo, debemos tener claro que ni “espacio público” ni “esfera pública” hacen referencia a entidades sustanciales sino que son conceptos o categorías que construye el investigador desde diferentes teorías (analítico-descriptivas y también normativas). Si consideramos que se trata de un concepto relacional, habría que preguntar qué noción de espacio o esfera privada aparece como contracara. En todo caso, conviene tener presente que las fronteras de la distinción han variado históricamente y preguntarse cómo se están redefiniendo hoy.

Partiendo de lo anterior, a lo largo de este trabajo se utilizará la definición que hace Nora Rabotnikof en su ensayo presentado en el libro *Qué tan público es el espacio público en México*. Para la autora, el espacio público debe ser entendido en tres sentidos. Si alguna de estas características no se cumpliera, no estaríamos hablando de un espacio público.

En primer lugar, “lo público como lo que es de interés o de utilidad común a todos, lo que atañe al colectivo, lo que concierne a la comunidad y por ende a la autoridad de allí emanada, en contraposición a lo privado como aquello que se refiere a la utilidad y al interés particular”.<sup>12</sup> Este punto es bastante claro ya que si algo es privado, es imposible que sea público. La primera oposición que podemos encontrar cuando hablamos de algo público es lo privado.

El segundo elemento es que “público se asocia a lo que es y se desarrolla a la luz del día, lo manifiesto y ostensible en contraposición a aquello que es secreto, preservado, oculto”.<sup>13</sup> Muchas veces no asociamos que si un espacio no es conocido, si solamente unas cuantas personas saben de él, no podemos decir que es público ya que, pese a no ser privado

---

<sup>12</sup> Nora Rabotnikof, “Discutiendo lo público en México” en Mauricio Merino (coordinador), *¿Qué tan público es el espacio público en México?* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 28.

<sup>13</sup> Rabotnikof, “Discutiendo lo público en México”, 28.

económicamente hablando, es limitado únicamente a las personas que lo conocen y por lo tanto deja de ser del colectivo para pasar a ser de una élite.

El tercer y último elemento que recupera Rabotnikof es: “lo que es de uso común, accesible para todos, abierto, en contraposición con lo cerrado, que se sustrae a la disposición de los otros (...) Público, en este caso, es aquello que, al no ser objeto de apropiación particular, se halla abierto, distribuido”.<sup>14</sup> Este punto puede llegar a confundirse con el anterior, pero es realmente un complemento de los dos anteriores. Uno puede saber dónde se localiza un lugar, puede saber que dicho lugar atañe al colectivo pero, si el lugar no está abierto —entendido no solo literalmente, sino también de una manera ideológica— ese lugar no es un espacio público.

Para recapitular los tres elementos que maneja la autora, “espacio público” se usa —sobre todo en arquitectura, urbanismo, seguridad, etcétera— para recalcar justamente la dimensión espacial-territorial, y “esfera pública” parece referir, en cambio, a posturas de raigambre habermasiana que remiten a una dimensión más abstracta de comunicación y de formación de voluntad y opinión colectiva.<sup>15</sup>

Un espacio público debe estar y ser para la comunidad, su ubicación debe ser del conocimiento colectivo y debe ser un espacio abierto al diálogo donde se puedan discutir asuntos que atañen a la vida social y política. ¿Hay espacios con estas características en nuestro país?

A partir de esta definición podemos empezar a cuestionar y definir quién tiene que proveer estos espacios, así como quiénes deben ser los partícipes de los mismos para que realmente sean públicos. Sobre el primer punto: quien se debe encargarse de generar estos espacios es el Estado, sin que esto quiera decir que sean utilizados con los fines de los grupos

---

<sup>14</sup> Rabotnikof, “Discutiendo lo público en México”, 30.

<sup>15</sup> El concepto de “esfera pública” fue desarrollado por Habermas en los años setenta, constituyendo la renovación más importante en la teoría democrática de la segunda mitad del siglo XX. La esfera pública es descrita por el autor como aquella donde un grupo de individuos se reúne para discutir cuestiones de preocupación pública o interés común y designa un escenario en las sociedades modernas en el cual la participación se realiza por medio del diálogo. Es el espacio donde los ciudadanos piensan y examinan los asuntos comunes y, por tanto, es un escenario institucionalizado de interacción discursiva. Este escenario es conceptualmente diferente del Estado; es un lugar para la producción y circulación de discursos que en un principio pueden ser críticos del Estado. La esfera pública, siguiendo el argumento de Habermas, no es un escenario de relaciones de mercado; más bien un espacio público de relaciones discursivas, un escenario para el debate y la deliberación. Ver más en Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: G. Gili, 1981).

que controlan las instituciones estatales. Cuando decimos “generar” hacemos referencia a brindar el espacio físico y las herramientas para poder utilizarlo. Un ejemplo de cómo el Estado mexicano no cumple con esto son los espacios que han sido ocupados —o cuyo uso ha sido restringido— por el crimen organizado, por empresas privadas o por el mismo Estado a través de sus representantes, como las playas que en un inicio fueron públicas pero con la llegada de las grandes cadenas hoteleras se privatizan para el uso y usufructo de unos pocos.

La respuesta del segundo punto sobre quiénes deberían ocupar y apropiarse de los espacios públicos es muy clara en la teoría: la sociedad civil es la que posee dichos espacios; es gracias a dichos espacios que existe la sociedad civil y por lo tanto un contrapeso social de las funciones estatales. Pero, ¿qué pasa si no hay espacios públicos en nuestro país?, ¿dónde se discuten los problemas que viven los ciudadanos?

La respuesta es que sin estos espacios no hay sociedad civil y, por lo tanto, no hay una ciudadanía real y participativa; hay crisis de la ciudadanía. Si un ciudadano solamente ejerce sus derechos políticos para votar en elecciones cada 4 o 6 años no podemos hablar de un ciudadano activo, pues no es realmente partícipe de las decisiones. En las democracias representativas no podemos ir directamente al congreso a tomar las decisiones, pero sí se puede tener una sociedad civil organizada —aunque toda sociedad civil es organizada por definición—, generadora de ciudadanos interesados que puedan estar enterados de las decisiones para que sus representantes los tomen en cuenta a la hora de las votaciones. Más allá de la relevancia de los espacios públicos en las grandes decisiones políticas, también es allí donde se discute la coyuntura del país. ¿Qué espacios existen en México donde se pueda analizar, discutir y dialogar sobre la actualidad nacional?

En paralelo, el uso de la noción de “esfera pública” parece acentuar los rasgos normativos: es la esfera de la publicidad donde se debaten, abordan y tramitan las cuestiones generales que afectan a todos, a la luz del día y con participación, en principio, de todos. Podemos hablar aquí de “colonización” de la esfera pública (por ejemplo: si la prensa se dedica solo a asuntos de particulares o a cuestiones privadas como escándalos).

El concepto de los espacios públicos no abarca solamente los lugares físicos sino también la sociedad civil que se apropia de ellos. Ante este concepto de espacio público, ¿cómo podemos posicionar a los museos?, ¿son espacios públicos? A lo largo de este trabajo

resolveremos estas preguntas. Partiendo del concepto mencionado anteriormente podemos ver que —dependiendo del museo— son espacios colectivos no privados, suelen tener un día de acceso libre (gratuito) y son conocidos por la sociedad. Los otros dos elementos, que estén abiertos al diálogo y que realmente se dé el diálogo, son centrales para esta investigación. Al estudiar la experiencia concreta del MUAC, Forensic Architecture y Ayotzinapa nos preguntaremos si los museos pueden convertirse en uno de esos espacios públicos que nuestro país tanto necesita.



## Capítulo I. Forensic Architecture

### I.I Historia y arquitectura forense

Forensic Architecture es una agencia investigativa integrada por un grupo multidisciplinar de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas, programadores de *software*, arqueólogos, científicos y abogados con sede en el Centro de Investigación Arquitectónica en Goldsmiths, Universidad de Londres.<sup>16</sup> Fue fundada y dirigida desde el 2010 por el arquitecto israelí Eyal Weizman, quien desde su país natal empezó su trabajo en asociaciones de derechos humanos, donde constató lo importante que era el urbanismo como instrumento de análisis de un conflicto.<sup>17</sup> Weizman desarrolló una metodología de investigación a partir de la arquitectura forense, es decir: “la aplicación de hechos arquitectónicos a problemas legales”.<sup>18</sup> Al considerar los edificios como documentos históricos, la arquitectura forense tiene derecho a reclamar parte de la historia de la arquitectura, especialmente en un momento en que el estudio de la arquitectura ha rechazado en gran medida el estado material de los edificios en favor de la historia de los profesionales de la arquitectura y los documentos que han dejado atrás.<sup>19</sup> Por lo tanto, es capaz de extender potencialmente las herramientas arquitectónicas,

---

<sup>16</sup> Además del apoyo de la universidad, la agencia cuenta con fondos de la Unión Europea, aportaciones de fundaciones y el dinero de becas para proyectos sobre tecnología y derechos humanos. También trabajan, “en unas dos terceras partes de los casos (...) como los detectives privados” por encargo de asociaciones, también ONG, que buscan pruebas para presentar en los tribunales. Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* (Nueva York: Zone Books, 2017), 53. La traducción de todas las citas de este texto del inglés al español es de mi autoría.

<sup>17</sup> Weizman nació en 1970 en Haifa, Israel. Es profesor de Culturas Espaciales y Visuales en Goldsmiths, Universidad de Londres y director-fundador del Centro de Arquitectura de Investigación. En 2019 fue elegido como miembro de la Academia Británica.

<sup>18</sup> En el libro *A través de los muros*, Weizman describe cómo el ejército israelí se inspiró en las teorías de Debord, Deleuze y Guattari para hacer hoyos en las paredes, suelos y techos de las casas palestinas con el propósito de cruzarlos y avanzar sin bajas militares. El origen de estas “maniobras en enjambres” dirigidas por oficiales-filósofos, lo sorprendió tanto que se interesó por la práctica investigativa de Forensic Architecture. También los arquitectos y urbanistas pueden cometer un crimen de guerra en una mesa de dibujo, por cómo diseñan las casas. Después de Edward Said, Eyal Weizman constató la urgencia por hacer una cartografía alternativa de la población de Palestina. Eyal Weizman, *Forensic Architecture*.

<sup>19</sup> De acuerdo con Dale Paegelow —un arquitecto forense que publicó algo de manera personal acerca de la práctica en 2001— el término “arquitectura forense” surgió solo a principios de 1980. Resulta difícil verificar esta afirmación respecto a la información sobre el número de los profesionales que se refieren a sí mismos como “arquitectos forenses”, “porque no hay organismos de registro profesional, no hay cursos en el tema, y no hay acreditación oficial”. Sin embargo, a juzgar por la cantidad de firmas corporativas que recientemente comenzaron a anunciar servicios forenses, sus números parecen estar creciendo; algo que podría indicar el papel

considerando la historia de los edificios para construir evidencias a partir de su materialidad y de la agencia que estos tienen en el mundo.

El desafío de Forensic Architecture es demostrar las formas en que la arquitectura forense puede salir del marco especializado de disputas de seguros y de damnificados originados por fallas arquitectónicas. Uno de los contextos más importantes en los que una expansión de los términos de la arquitectura forense es relevante y urgente es en el surgimiento de conflictos armados. Esto se da a partir de que la mayor parte de las guerras ahora tienen lugar en entornos urbanos, por lo que las casas y los edificios tienen consecuencias físicas que perduran. De este modo, las estructuras arquitectónicas pueden convertirse en el medio sobre el cual quedan huellas de combates y desde donde se pueden reconstruir los incidentes.

En otras palabras, de acuerdo con Eyal Weizman, el entorno construido no puede considerarse simplemente la ubicación del conflicto o que el daño colateral haya sido gratuito: más bien, la destrucción urbana y ambiental es a menudo el blanco de la violencia. La transformación del medioambiente, los edificios y la infraestructura son los medios para ejercer control, facilitar el desplazamiento u ofrecer resistencia. Entonces, el análisis arquitectónico puede proporcionar una patología alternativa del conflicto contemporáneo porque permite una perspectiva diferente sobre el contexto y la conducta de los conflictos armados.

Partiendo de que las ciudades son conjuntos de estructuras, infraestructura y tecnologías, de estructuras sociales y políticas, y de que en ellas hay vida vegetal y animal en interacción continua; a veces surge conflicto o competencia entre ellos. La guerra en entornos urbanos es igual de compleja que las ciudades mismas y no siempre se manifiesta como un choque entre dos ejércitos en un área urbanizada, sino en un agregado de encuentros asimétricos y difusos entre grandes multiplicidades de grupos: militares y fuerzas territoriales o guerrilleras, a menudo diferentes y rivales, proveedores de seguridad por contrato, organizaciones no gubernamentales (ONG) y organizaciones de medios, en un entorno que es mayoritariamente civil y con repercusiones políticas.

---

ampliado de los seguros en la cultura actuarial y de litigación en la industria de la construcción contemporánea. Ver David Irving, "David Irving vs. Penguin Books Ltd & Deborah Lipstadt", *Daily Trial Transcripts*, Día 11, 27 de enero de 2000, <[www.fpp.co.uk/Legal/Penguin/transcripts/index.html](http://www.fpp.co.uk/Legal/Penguin/transcripts/index.html)>, 129.

Como expone Forensic Architecture, el entorno urbano es altamente sensible en términos materiales, análogos y digitales. Está saturado de medios, sensores ópticos y otros sensores de ruido, meteorología, contaminación, cámaras de seguridad y teléfonos inteligentes. Un conflicto involucra a decenas de miles de personas que se mueven entre entornos desconocidos que a su vez albergan a otros cientos de miles de personas. Cuando esto ocurre, todos los elementos de la ciudad comienzan a grabar, cada uno a su manera. Los edificios registran las vibraciones y la fuerza de los impactos. Los sensores de calidad del aire aumentan el tráfico a medida que los tanques entran o los refugiados escapan. La población registra estos procesos a través de los teléfonos con cámara, cargando imágenes, sonidos y videos en línea. Cada uno de estos sensores es indeterminado, y el trabajo de investigación se debe enfocar en leer todo lo que se presente para luego usar referencias cruzadas y reunir los datos en forma de narrativa.

En este contexto, el trabajo de los arquitectos forenses podría “adoptar la mirada imaginaria de un futuro arqueólogo mirando hacia el presente”.<sup>20</sup> La arqueología del presente no es solo física, sino que requiere todo tipo de sensores digitales. Como en la arqueología, los edificios individuales rara vez son significativos por sí solos. Son más bien puntos de entrada a través de los cuales uno debe navegar, conectar y componer conjuntos de relaciones entre diferentes estructuras, infraestructuras, objetos, entornos, actores e incidentes. Los conjuntos de evidencias deben establecer necesariamente relaciones entre fotografías digitales, ruinas materiales, restos de municiones y testimonios, por ejemplo.

Ahora bien, ¿qué significa cada palabra en “arquitectura forense”? “Arquitectura” se refiere a cosas distintas: la arquitectura es alternativamente el objeto de investigación, el método de investigación y el modo de presentación. El primero es el más obvio: la materialidad maltratada de los edificios está en el centro de sus investigaciones. La arquitectura en este contexto es lo que los abogados podrían llamar la “evidencia primaria”. Pero en el contexto forense, de acuerdo con Weizman, la arquitectura también puede ser un modo de investigación, la forma de localizar fragmentos dispares de evidencia y datos, y así componer las relaciones entre ellos en el espacio. En este contexto, la arquitectura se considera secundaria o “evidencia ilustrativa”. Aunque el análisis forense se entiende

---

<sup>20</sup> Eyal Weizman, *Forensic Architecture*, 51.

generalmente como “un cambio desde la ambigüedad del testimonio hacia la evidencia material”,<sup>21</sup> la arquitectura forense puede ayudar a crear una síntesis entre el testimonio y la evidencia. Los modelos arquitectónicos que se construyen a menudo junto con testigos o víctimas de violencia pueden ayudar a las personas a recordar incidentes desvanecidos por la experiencia de violencia extrema y trauma que han vivido, convirtiéndose en este contexto en un dispositivo de mnemotecnia.<sup>22</sup>

La arquitectura también puede ser útil como modo de presentación: los modelos físicos y animados, incluso si se trata de eventos complejos, generalmente son entendidos intuitivamente tanto por el profesional legal como por el público en general. De esta forma, la arquitectura forense tiene la capacidad de invertir las categorías de percepción y experiencia de la fonometría ya que no le preocupa cómo podríamos vivir la experiencia de un edificio sino, fundamentalmente, cómo un edificio podría experimentar a sus usuarios, cómo podría percibir la forma en que se mueven y actúan dentro y alrededor de él. Su intención no es crear un punto antropomórfico sino dotar a los edificios de sentido propio.

Para restituir la palabra “forense” y arrebatársela del control de las agencias estatales y los procesos burocráticos, Forensic Architecture desarrolló un concepto operativo basado en su significado en latín: “perteneciente al foro”. Cuando los oradores romanos de los siglos primero y segundo usaban el término (Quintiliano y Cicerón, por ejemplo), se referían a algo más que solamente la esfera legal.<sup>23</sup> El foro era un dominio caótico y multidimensional de economía, circulación, política y juicio, en el que participaban y se presentaban personas y otros elementos. Los objetos pequeños como las monedas o las dagas podían mostrarse físicamente, pero las cosas abstractas, lejanas o demasiado grandes como ríos, territorios, guerras, ciudades, hambrunas o imperios, debían hacerse vívidas por el poder de la representación o la demostración auditiva; por lo que Quintiliano se refirió con el tropo retórico de “prosopopeya” a la atribución de darle voz a cosas inanimadas.

Hoy los modos contemporáneos de prosopopeya y energía animan a objetos materiales convirtiéndolos en datos o imágenes y colocándolos dentro de una narración. A pesar de sus

---

<sup>21</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 51.

<sup>22</sup> Un código mnemotécnico (o nemotécnico) es un sistema sencillo utilizado para recordar una secuencia de datos, nombres, números y, en general, para recordar listas de ítems que no pueden recordarse fácilmente.

<sup>23</sup> David Irving, “David Irving vs. Penguin Books Ltd & Deborah Lipstadt”, 30.

orígenes en el contexto imperial de Roma, Forensic Architecture encontró en *forensis* una categoría productiva que le ayudó a definir la práctica como un modo de discurso público y un medio para articular reclamos políticos utilizando evidencia basada en el mundo de la construcción, que comprende la mayor parte del mundo hasta ahora.

El problema en la historia de lo forense como término y como práctica es que a lo largo del proceso de modernización experimentó una especificidad acotada a los tribunales de justicia y al uso de la ciencia médica; por lo tanto la dimensión crítica de *forensic*, su elemento público y político, se perdió en el proceso. De hecho, la historia moderna de la medicina forense es la historia de las técnicas mediante las cuales las agencias estatales monitorean, examinan y gobiernan sus poblaciones, hacen cumplir el orden y regulan las desviaciones. Su espectro se extiende desde las pseudociencias de la frenología<sup>24</sup> del siglo XIX, pasando por la biometría de las huellas dactilares, la policía y los archivos coloniales, hasta la vigilancia de imágenes, el constante movimiento digital y el análisis de patrones del presente. De esta manera, el forense encarna lo que Allen Feldman ha llamado el “concepto policial de la historia”.<sup>25</sup>

La práctica forense tiene tres sitios de operación: el campo, el laboratorio (en su caso sería el estudio) y el foro. El campo es el sitio de investigación, el lugar donde se genera la violencia y donde quedan las huellas; el laboratorio es donde el material se procesa y se compone en evidencia; y el foro es donde se presenta.<sup>26</sup> Ningún foro es universalmente accesible; todos están condicionados por institucionales legales, políticas y geopolíticas. Por lo tanto, no pueden limitar la presentación de su evidencia a un contexto único sino que tratan de migrarla hacia varios foros diferentes como lo es el museo.

El objetivo general de la arquitectura forense es erosionar las diferencias entre los distintos dominios de campo, laboratorio y foro. Hoy en día, en lugar de que los profesionales de derechos humanos reúnan pruebas viajando a los lugares para examinar lo que ha ocurrido en el terreno o campo, hay diversas pruebas generadas y procesadas de forma independiente

---

<sup>24</sup> Teoría médica del siglo XIX según la cual cada instinto o facultad mental radica en una zona precisa del cerebro que se corresponde con un determinado relieve del cráneo.

<sup>25</sup> Deborah Dwork y Robert Jan van Pelt, *Auschwitz, 1270 to the Present: A History* (New Haven: Yale University Press, 1993), 20.

<sup>26</sup> De acuerdo con Eyal Weizman el foro en este contexto serían las instituciones de justicia burocrática: cortes, tribunales internacionales y nacionales o la ONU.

como testimonios filmados y escritos, publicados en blogs, sitios web o redes sociales. Este material se produce en los términos de quienes sufren violencia. El campo no es una cuadrícula neutral y abstracta en la que se pueden trazar las huellas de un crimen, sino que es dinámico y elástico; es un espacio que está formado por el conflicto y la violencia, y a su vez le da forma al conflicto que tiene lugar en el foro.

El laboratorio por sí mismo puede ser difundido cuando las etapas del trabajo de investigación (la exposición, documentación, cotejo, validación y análisis de evidencia, usando imágenes satelitales o análisis de video) son de origen público. En este contexto, los términos clásicos de verificación, experiencia, procedencia y cadena de custodia son reemplazadas por las múltiples verificaciones de verdad y precisión proporcionadas por la multitud. Dichos foros también permiten a los investigadores desarrollar su propio *software* de código abierto de abastecimiento colectivo, PATTRN (siglas en inglés) para apoyar tales desarrollos.<sup>27</sup>

Finalmente, los foros ya no se limitan solo a escenarios como los edificios, sino que se difunden cada vez más en un amplio espectro de canales y formas de medios: “compartimos las técnicas que desarrollamos, públicamente, en nuestro sitio web y en talleres con activistas. Las exposiciones en instituciones culturales, arquitectónicas o artísticas permiten presentar el trabajo en su contexto histórico y teórico, y generar debate en torno a estos temas”.<sup>28</sup> Podríamos decir que el museo toma el rol del foro cuando asume debates políticos, económicos, sociales y culturales, interpretando cuestiones que son de importancia pública.

Como explica Weizman, el discurso forense se lleva a cabo tradicionalmente como una relación entre tres elementos: un objeto o un edificio “hecho para hablar”, un experto —que funciona como el traductor del lenguaje de los objetos y de las personas— y el foro o asamblea, donde tales afirmaciones pueden llevarse a cabo. Para refutar una declaración forense es necesario dismantelar este triángulo de articulación que alternativamente significa demostrar que el objeto no es auténtico, que el intérprete es parcial o que la traducción carece de certeza. Pero las relaciones entre estos componentes se han vuelto complicadas. Los objetos son animados en el proceso de presentación: los cráneos, los edificios y los

---

<sup>27</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 116-117.

<sup>28</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 116-117.

ecosistemas se conocen como si fueran sujetos humanos mientras que los intérpretes ya no son necesariamente humanos expertos sino tecnologías automatizadas o semiautomáticas de detección, cálculo e imagen, y los foros se expanden en múltiples modos de articulación.

## **I.II Forense y contraforense**

Forensic Architecture usa el término “forense” pero su trabajo en realidad busca dar un giro a la práctica forense como se ejerce actualmente por parte de la policía o los servicios secretos e invertirla, haciendo uso de sus herramientas para buscar verdades que a veces ellos mismos ocultan. A través de la arquitectura forense monitorean agencias estatales y algunas veces corporaciones, desafían sus reclamos y, en la medida de lo posible, su “monopolio” de la información en la guerra. La inversión de la mirada forense se captura en un neologismo que Thomas Keenan —siguiendo a Allan Sekula— llamó “contraforense” y que desarrollaré más adelante.

El Estado ha monopolizado tanto el asesinato como la identificación; por lo tanto, lo contraforense vuelve los medios del Estado contra la violencia que se comete. Mientras que el análisis forense es una herramienta de Estado, lo contraforense es una práctica civil que tiene como objetivo interrogar el entorno construido. Para descubrir la violencia política emprendida por los Estados, el llamado a hacerse cargo de los medios de producción significa, en este contexto, hacerse cargo de los medios de producción de evidencia. En este sentido el análisis forense no es solo el dominio técnico y neutral de especialistas expertos ni la aplicación de la ciencia empírica en un sistema judicial bien establecido y sus protocolos, sino una práctica civil comprometida que busca articular demandas públicas.

Keenan y Sekula señalan que es importante confrontar el secreto y la negación no solo por el bien de la verdad histórica y por un reconocimiento de los hechos en el pasado sino porque la manipulación de los hechos se utiliza para dar legitimidad a la violencia estatal y permite su perpetración continua.<sup>29</sup>

El surgimiento de la arquitectura forense es parte de un desarrollo más amplio al que se le refiere como el “giro forense”, un vuelco de los derechos humanos a los métodos

---

<sup>29</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 78.

forenses.<sup>30</sup> Entre las primeras prácticas que se podrían convocar contra la medicina forense está el caso de los sepultureros de Argentina: activistas que exhumaron y analizaron los restos corporales de las víctimas de la represión política de la dictadura. En 1984, un grupo de estudiantes argentinos estableció el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) para buscar a los desaparecidos, víctimas de la “guerra sucia” de una década durante la cual miles de activistas políticos, disidentes y otros opositores al régimen, así como aquellos que simplemente imaginaban un gobierno distinto, fueron secuestrados y asesinados por los servicios de seguridad argentinos. La EAAF comenzó su trabajo dándole importancia a las fosas comunes de las víctimas de violencia política y considerándolas un recurso para la investigación y la defensa histórica o legal.<sup>31</sup>

Por su parte, el colectivo inglés ha logrado revertir la mirada forense y *des-velar* las múltiples caras de la violencia de Estado en los últimos 30 años, en los casos de Palestina, Siria y el mar Mediterráneo a partir del empleo de maquetas, cartografías interactivas, recreación de espacios en video y otras herramientas propias de la arquitectura. Diversos organismos que defienden los derechos humanos en todo el mundo han solicitado a Forensic producir archivos de pruebas sobre asesinatos, torturas y otros delitos cometidos en ciudades y edificios. Sus resultados se han presentado en cortes internacionales, comisiones de la verdad, tribunales civiles y salas de museo.

Realiza investigaciones sobre violaciones de derechos humanos por parte de Estados o corporaciones, principalmente cuando el entorno arquitectónico se ve afectado. Esto se hace analizando múltiples puntos de vista: testimonios de civiles mezclados con materiales en las redes sociales, señales y contraseñas. “La arquitectura existe ahí, no como una cosa material, no como un montón de piedras con forma, sino como una arena que condensa, contrae y expande todas estas fuerzas; la arquitectura ofrece el poder de la resistencia, en esta situación, desde la ciudad”.<sup>32</sup>

El grupo utiliza técnicas avanzadas de arquitectura y programación; maneja decenas de miles de datos y los cruza para investigar conflictos armados y destrucción ambiental.

---

<sup>30</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 120.

<sup>31</sup> Ver más en Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), sitio web <<https://eaaf.org>>.

<sup>32</sup> Weizman, *Forensic Architecture*, 55.



### I.III Exposición *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*

La exposición *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa* se inauguró el 9 de septiembre de 2017 en el MUAC, y tuvo como objetivo subrayar los orígenes, historia, logros, potencial, dificultades y limitaciones de este colectivo. Antes de presentarse en México, la muestra tuvo como sede el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Como parte de la iteración mexicana, se generó una pieza especial sobre el caso Ayotzinapa que mostró por primera vez una plataforma cartográfica interactiva que mapea y examina las diversas narrativas sobre el trágico suceso.

Bajo la curaduría de Rosario Güiraldes, Eyal Weizman, Anselm Franke, Christina Varvia, y la coordinación curatorial en México de Virginia Roy, la muestra se dividió en tres núcleos. Como en Barcelona, dos de los núcleos presentaban una selección detallada de casos recientes en los que ha trabajado Forensic Architecture y sus colaboradores; así como la serie de trabajos en los que la agencia cuestiona la frontera entre la violencia humana y la destrucción del medioambiente.<sup>33</sup> La pared perimetral que rodeaba estas zonas de la exposición fue concebida como un ensayo ampliado que desplegaba el marco teórico e histórico en el que opera Forensic Architecture, así como los bordes teóricos y metodológicos que exige la estética investigativa de hoy.

La muestra ocurrió en México en un momento en que las prácticas de ocultación,

---

<sup>33</sup> Los casos seleccionados y presentados en la exposición fueron:

- *Bajo el velo de la resolución* (2013-2017). Una investigación sobre los ataques con drones en Pakistán y el uso del modelado arquitectónico como herramienta para mejorar la calidad del testimonio.
- *Saydnaya: en el interior de una cárcel de torturas sirias* (2016). Amnistía Internacional pidió a FA que le ayudara a reconstruir la arquitectura de Saydnaya, un centro de detención secreto en Siria, a partir de los recuerdos de varios de sus supervivientes actualmente refugiados en Turquía.
- *Anibal en Rafah* (2014). Investigación a partir de la reconstrucción de evidencias fotográficas y de video sobre el conflicto en Gaza.
- *Verdad Terreno* (2017). Investigación sobre la lucha territorial de los habitantes del poblado beduino de al-Araqib e Israel. FA realizó un foro que pretendía reunir y presentar los testimonios y las pruebas (fotografías de la geografía del lugar) que habían sido desestimadas en los tribunales.
- *Guatemala: violencia medioambiental* (2011-2017). FA recibió el encargo de realizar una investigación sobre el terreno (cambios medioambientales) y los restos de los edificios ixiles destruidos durante los actos de genocidio de la guerra civil de 1978 y 1984.
- *¿Son humanos?* (2016). Proyecto que buscó recabar pruebas de las causas y consecuencias de los incendios de la selva indonesia con el fin de obtener reparaciones judiciales a favor de los derechos de los animales.

Véase en MUAC, *Exposición Forensic Architecture*, sitio web <<https://muac.unam.mx/exposicion/forensic-architecture>>.

denegación y propaganda estatales habían alcanzado niveles sin precedentes. En ese sentido, se añadió un tercer núcleo a la exposición que era el que recibía a los visitantes y consistía en la investigación inédita de Forensic Architecture sobre la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014. El equipo curatorial del MUAC, dirigido por Cuauhtémoc Medina, comisionó una pieza a la agencia investigativa para visualizar la violencia que se vivió en el evento de Ayotzinapa. El proyecto fue comisionado a Forensic Architecture y se realizó en colaboración con el EAAF y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh) como una manera de ayudar a las familias de los estudiantes desaparecidos, heridos y asesinados en Ayotzinapa. La pieza mapeó las diferentes narrativas de los perpetradores y las víctimas, así como los intentos de interrupción de la violencia en relación con uno de los eventos contemporáneos más terribles.

Su inclusión y lugar protagónico en la muestra fue una respuesta directa del MUAC a lo que aparentaba ser tanto una falta de espacios de visualización sobre el caso Ayotzinapa como una falta de voluntad del Estado mexicano por esclarecer lo sucedido durante la noche del 26 de septiembre de 2014. Es en el museo y en la plataforma en línea creada *ex profeso* para la investigación del evento donde los exhaustivos reportes de caso realizados por el GIEI, comisionado originalmente para investigar las condiciones de la desaparición, se difunden y visualizan claramente.

#### **I.IV Metodología de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan***

El título de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* está inspirado en el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges, ya que su tema central es el tiempo. Forensic Architecture expone los acontecimientos del 26 de septiembre de 2014 en Guerrero en un mural y en un video, precisamente a través de líneas narrativas basadas en tiempo y espacio.

*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo [...] es una imagen incompleta, pero no falsa, de un universo con infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan

o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.<sup>34</sup>

La investigación sobre el caso Ayotzinapa se realizó durante un año y medio y sus resultados se presentaron en la exposición, así como en una conferencia pública en el MUAC el 26 de septiembre de 2017. El equipo interdisciplinario encargado del proyecto estuvo integrado por antropólogos forenses, periodistas, defensores de derechos humanos, arquitectos y artistas como Anso Studio, Ariel Caine, Franc Camps-Febrer, Irving Huerta, Stefan Laxness, Nicholas Masterton, Nadia Mendes, Theo Resnikoff, Belén Rodríguez, Simone Rowat, Nathan Su, Christina Varvia y Eyal Weizman. Su trabajo se basó en la recolección de datos, recreación de escenas del crimen, generación de una minería de datos (extracción, análisis y etiquetado de folios legales, videos, fotos y relatos), clasificación de los eventos, y localización en tiempo y espacio de las personas implicadas.

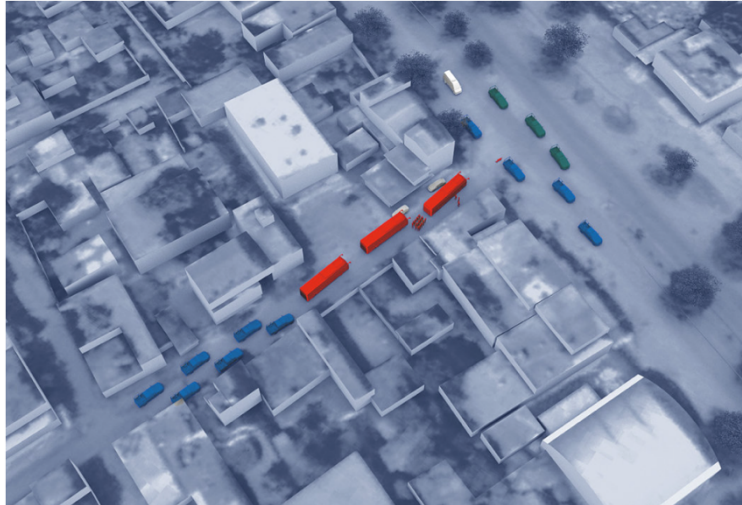
Se basaron en los fragmentos de evidencia disponible: los informes del GIEI, los datos en videos, fotografías y registros telefónicos proporcionados por los testigos, así como las investigaciones hechas por los periodistas John Gibler y Anabel Hernández. Se privilegió la voz de las víctimas para llevar a cabo la investigación. No se trata como una simple cuestión de verdad positiva: lo que dicen las víctimas no solo es importante para reconstruir narrativas de historias de violencia, sino que el hecho de que hablen y sean escuchadas es ética y políticamente significativo.<sup>35</sup>

Se hizo una reconstrucción de los recorridos de los autobuses de las escenas del crimen en 3D. El equipo de Forensic Architecture demostró que hubo tres grandes escenas de crimen (ataques durante muchas horas y en distintos lugares de la ciudad) y una gran persecución.

---

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges, “Los senderos que se bifurcan” en *Ficciones* (Argentina: Debolsillo, 2012), 48.

<sup>35</sup> Quinientas personas declararon, de las cuales 93 fueron estudiantes, compañeros de la Escuela Normal.



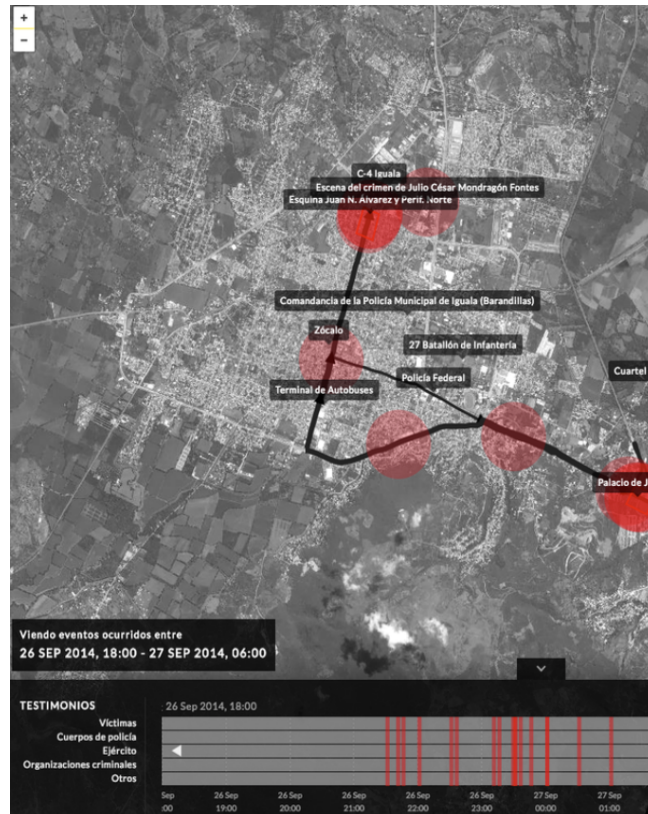
Una recreación tridimensional de los eventos en la calle de Juan Álvarez, donde tres autobuses en los que viajaban estudiantes de Ayotzinapa fueron atacados el 26 de septiembre de 2014.

Crédito: AAF, Centro Prodh y Forensic Architecture.



Una toma de la plataforma muestra lo sucedido cerca del Palacio de Justicia de Iguala, donde habrían desaparecido entre 15 y 20 estudiantes después de que el autobús en el que viajaban fue interceptado.

Crédito: EAAF, Centro Prodh, Forensic Architecture.



La plataforma desarrollada por Forensic Architecture en colaboración con peritos argentinos y el Centro Prodh de México muestra todo lo sucedido en septiembre de 2014 en una línea de tiempo y con mapas.

Crédito: EAAF, Centro Prodh y Forensic Architecture.

Se hizo un mapeo de la comunicación que hubo entre los involucrados y una reconstrucción espacial a partir de las pocas fotografías que había por parte de los testigos. Evidenciaron la destrucción de los videos grabados (crimen contra la evidencia) con las cámaras de seguridad del Palacio de Justicia y realizaron un modelo que mostraba lo que probablemente habían grabado esas cámaras.<sup>36</sup> Esos videos habrían sido cruciales para saber más sobre el paradero de los desaparecidos.

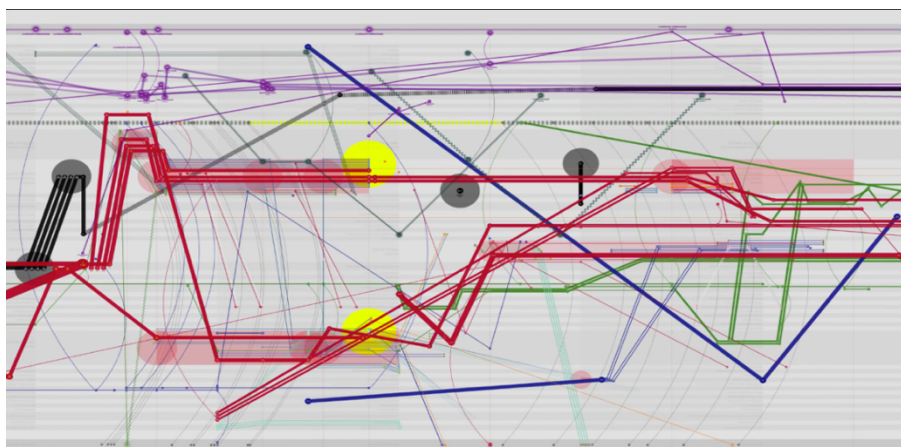
Posteriormente generaron una plataforma web para hacer pública la investigación. Ésta permite a los usuarios explorar la relación entre miles de eventos y cientos de actores, activando y desactivando diferentes categorías;<sup>37</sup> los videos, los modelos interactivos en 3D

<sup>36</sup> Seis cámaras: cuatro de ellas de circuito cerrado y dos de tipo domo circuito abierto con 360 grados de visión.

<sup>37</sup> Forensic Architecture, EAAF y Centro Prodh, *Ayotzinapa, una cartografía de la violencia*, sitio web <[www.plataforma-ayotzinapa.org](http://www.plataforma-ayotzinapa.org)>.

y las gráficas permiten que un público general tenga acceso y conocimiento puntual de lo contenido en los reportes. “El proyecto pretende reconstruir, por primera vez, la totalidad de los acontecimientos conocidos que tuvieron lugar esa noche en Iguala y sus alrededores, con el propósito de proveer de una herramienta forense para seguir investigando el caso”.<sup>38</sup>

Además, en una de las paredes en la exposición del MUAC se desplegó un mural de 16 metros de largo, una gráfica con ecos de un engranaje donde aparecen parábolas, líneas rectas, líneas quebradas, líneas punteadas, líneas onduladas, curvas y círculos de distintos colores. Se trata de una gráfica de tiempo y espacio que permite dar voz a cada una de las narrativas. El desplazamiento horizontal de las líneas representa el avance temporal y el vertical representa la dimensión espacial, que corre del este al oeste de Iguala. A nivel horizontal las líneas del mural rara vez se cruzan, pero las parábolas —que plasman la comunicación entre elementos de seguridad gubernamental y elementos del crimen organizado— relacionan a la mayoría de las líneas. Esto demuestra que la comunicación entre el ejército, la policía municipal, el centro de control C4 y los miembros del crimen organizado sucedió durante toda la noche de la fecha de la desaparición. La interconexión de las líneas “revela la naturaleza sincronizada de los ataques, la participación de múltiples fuerzas de seguridad y el abrumador nivel de comunicación y coordinación entre ellos”.<sup>39</sup>



*Los Senderos de Ayotzinapa que se bifurcan, mural.*

Crédito: EAAF, Centro Prodh y Forensic Architecture.

<sup>38</sup> Forensic Architecture, EAAF y Centro Prodh, *Ayotzinapa, una cartografía de la violencia*.

<sup>39</sup> Voz en off del video *Los senderos forzados de Ayotzinapa* en Forensic Architecture, EAAF y Centro Prodh, *Ayotzinapa, una cartografía de la violencia*.

A través de códigos de color identificaron a las personas involucradas: rojo (víctimas), verde (militares), azul (policía municipal) y negro (versión oficial). Por otro lado, el grosor de las líneas indica los cambios y la cantidad de personas implicadas en cada momento. Los círculos amarillos indican el momento en que se dejó de saber el paradero de los 43 estudiantes y las líneas borrosas representan los momentos en los que hubo tortura.

*Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es, en realidad, una matriz en la cual el equipo de Forensic Architecture vació la información arrojada por los múltiples testimonios sobre lo que sucedió la noche en que los estudiantes normalistas fueron desaparecidos, mostrando visualmente la imposibilidad de la llamada “verdad histórica”.

Sin duda alguna, gracias a la creación de una cartografía de la violencia —si es que la podemos llamar así— se pudo conjuntar por primera vez toda la información recabada de manera clara y contundente a través del mapeo de 5,800 puntos de datos en tiempo y espacio que articula y permite entender el evento. Al descubrir el potencial narrativo y testimonial de la materia,<sup>40</sup> derivado de un enfoque estético, el proyecto de Forensic Architecture inaugura un campo de trabajo dedicado a producir evidencias; cubriendo la urgencia visual del caso.

Gracias a este tipo de iniciativas colectivas que se dan desde grupos alternativos al Estado se puede hacer investigaciones independientes usando nuevas estrategias analíticas que logran esclarecer crímenes complejos y confrontan la impunidad del sistema de justicia nacional.

Forensic Architecture es capaz de construir una narrativa, otra forma de imaginar el acontecimiento, a través de nuevas estrategias de representación que implican una posible modificación en la construcción del tiempo y el espacio hegemónico.

---

<sup>40</sup> Weizman plantea que la materia tiene un potencial testimonial, de modo que los objetos tienen una narrativa propia que funciona como evidencia de cambio social y político. La materia interactúa de forma cercana y constante con los humanos, quienes están expuestos a los elementos externos como al clima. Esto es independiente de las racionalidades políticas, sociales, estratégicas y financieras que participan en su concepción. Por lo tanto, se podría decir que la arquitectura y el entorno funcionan como medios, que pueden circular en el dominio público, y que son también dispositivos de almacenamiento e inscripción que realizan variaciones en las tres operaciones básicas que definen los medios: perciben o son preliminares a su entorno, contienen esta información en sus mutaciones formales, y luego pueden difundir y externalizar los efectos latentes en sus formas.



Foto de Luis Cortés, *El Universal*.



Foto de Luis Cortés, *El Universal*.





Foto de Luis Cortés, *El Universal*.



Foto de Luis Cortés, *El Universal*.

## Capítulo II. Museo como espacio público: MUAC

### II.I Museo como espacio público: un poco de historia

Los antecedentes del museo se remontan a aproximadamente veinticinco siglos atrás, desde la denominación etimológica del griego *mouseoin* que significaba “casa o templo de las musas en Atenas” (siglo V a. C.). Posteriormente el término pasó a la concepción alejandrina como “centro científico y universal del saber”, pasando por el *museum* romano, “templo de las musas o escuela filosófica”, y por el museo-colección renacentista y barroco hasta llegar a la concepción ilustrada, moderna y revolucionaria del museo público en el siglo XVIII.<sup>41</sup>

Algunos de los primeros museos estuvieron en ciudades como Alejandría, Atenas y Roma y estaban asociados con la generación y diseminación de conocimiento (similar al rol de la universidad moderna) o bien, se dedicaban a la exhibición de tesoros capturados. Con la destrucción de Alejandría, el término “museo” casi desaparece “y solo fue revivido a mediados del siglo XVII con las artes y ciencias”.<sup>42</sup> Las colecciones de la realeza fueron predecesoras de las galerías de arte públicas: el museo emergió desde la acumulación privada de curiosidades para convertirse en colecciones públicas de historia, antropología, geografía y tecnología.

El Palacio Medici del siglo XV en Florencia es constantemente considerado el precursor de los museos públicos por abrir su espacio a visitas y permitirles ver sus prácticas de adquisición y colección, exhibiciones y filantropía. El uso y acceso que dieron los Medici a sus colecciones surtió un cambio en la esfera privada y señaló la manera en que los museos se convertirían en nuevos significantes de conocimiento y poder en los siguientes siglos.<sup>43</sup> Hay otros desarrollos importantes en la historia de los museos que vale la pena reconocer: el primer museo universitario, inaugurado en Basilea en 1671, y el Ashmolean Museum

---

<sup>41</sup> Luis Alonso Fernández, *Nueva Museología* (España: Alianza, 2012), 19.

<sup>42</sup> Thomas Storie Dixon, *Australian Museum, Sydney: Lecture on its Origin, Growth and Work*, copia impresa de una conferencia en el Museo de Australia el 10 de junio de 1919, 3.

<sup>43</sup> E. P. Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums* (Nashville: American Association for State and Local History, 1979).

fundado en 1683 en la Universidad de Oxford, que fue el primer museo en mostrar al público una colección privada de historia natural.<sup>44</sup>

Posteriormente, en el siglo XIX, las aperturas del Louvre en París (1793) y el British Museum (1759) en Londres significaron un distanciamiento de las colecciones de curiosidades dentro de los palacios e iglesias que imitaban las colecciones de la realeza y advirtieron la llegada de una nueva era de museos financiados por el Estado y destinados a la educación pública.

A mediados del siglo XIX, los museos públicos emergentes eran una parte vital del proceso colonial y de industrialización. Los museos catalogaban y presentaban cambios socioeconómicos y tecnológicos a sus audiencias. Los más grandes museos imperiales en Londres, París y más tarde en Berlín exhibían la riqueza y curiosidades de los dominios de cada país y las principales ciudades de sus imperios. Muchas veces esto tenía un impacto ambiental y cultural significativo en aquellas colonias y territorios.<sup>45</sup>

Más tarde, el museo moderno —del que surgen los museos contemporáneos— fue una parte importante del cambio en los valores y prácticas sociales del siglo XIX, y también fue parte de la experiencia de la modernidad. “No solamente la cantidad de instituciones culturales aumentó, sino el acceso a ellas se esparció y las exhibiciones fueron más proclives a reflejar el mundo de las nuevas clases mercantiles y la experiencia cotidiana de la ciudad, en lugar del mundo de la realeza”.<sup>46</sup> El fundamento del museo público fue la idea de que los museos y colecciones tuvieran un propósito y valor más allá del interés personal de los coleccionistas. A través de distintos procesos, gobiernos de diferentes países comenzaron a adquirir las colecciones de tesoros individuales y establecieron colecciones que estarían abiertas al público.

El desarrollo de los museos en los siglos XIX y XX puede ser atribuido a las nociones de educación y civilización de sociedades, particularmente de las clases populares. Los museos eran parte integral del proyecto de colonización del siglo XIX. El desarrollo de un museo público importante anunciaba que la ciudad “había arribado” a la modernidad. Como

---

<sup>44</sup> Jennifer Barrett y Phil McManus, “Civilizing nature: Museums and the Environment” en Gavin Birch (ed.) *Water Wind Art and Debate* (Sidney: University of Sydney Press, 2007).

<sup>45</sup> Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere* (EE.UU.: Wally Blackbell, 2010), 48.

<sup>46</sup> Barrett, *Museums and the Public Sphere*, 47.

menciona Duncan, “un museo grande y vistoso podía anunciar tanto al comercio nacional como internacional y al sector bancario la llegada de una ciudad viable financieramente y políticamente”.<sup>47</sup> El mismo autor reconoció que los museos “conferían poder social” y además reforzaban las delimitaciones de las clases sociales al mismo tiempo que “se mostraban como fuerzas de unificación y democratización en una sociedad culturalmente diversa”.<sup>48</sup> Siguiendo las ideas discutidas anteriormente, es evidente que “mientras los museos del siglo XIX tardío fueron pensados *para* el pueblo, ciertamente no fueron *del* pueblo”,<sup>49</sup> en el sentido que no demostraban ningún interés por la vida, los hábitos y las costumbres de las clases obreras contemporáneas ni las de sociedades preindustriales. Otros autores como Bourdieu argumentaron desde 1969 que los museos, en especial los de arte, intentan ser accesibles para todos pero realmente no son accesibles para las clases obreras. De acuerdo con ellos, aun cuando no hay cargo por admisión, la asistencia es voluntaria y la gente de clase obrera no tiene el capital cultural para sentirse cómoda en estos espacios ni para entender cómo decodificar los objetos exhibidos.<sup>50</sup>

La observación de que los museos eran *para* la clase obrera pero no *de* la clase obrera se extiende también a los objetos que se exponían. Una de las funciones del museo era impresionar a los visitantes con el poder del Estado. El criterio para la colección y exhibición de material muchas veces consistía en la singularidad del objeto, la distancia entre el lugar de origen del objeto y el lugar donde se exhibía, y las propiedades individuales (a veces estéticas) del objeto. Como las colecciones se expandieron rápidamente debido a la colonización, en el siglo XIX tardío las exhibiciones en muchos de los grandes museos se volvieron más selectivas.

Barrett menciona que el museo se popularizó durante el siglo XX tardío y comenzaron a surgir museos especializados en diversas temáticas. Su rol cambió a ser el de un espacio más de consumo, pues se buscó hacer exposiciones que llamen la atención del visitante y generen recursos (las famosas exposiciones *blockbuster*), además se crearon tiendas con productos que caracterizan a la institución y su colección. Desde luego que el número de

---

<sup>47</sup> Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londres: Routledge, 1995), 54.

<sup>48</sup> Duncan, *Civilizing Rituals*, 54.

<sup>49</sup> Barrett, *Museums and the Public Sphere*, 47.

<sup>50</sup> Barrett, *Museums and the Public Sphere*, 81.

visitantes cambió radicalmente. Incluso podría decirse que el acceso a este tipo de espacios se democratiza, pero ¿los visitantes son realmente agentes activos o simplemente consumidores?, ¿esto hace que el museo se vuelva un espacio público o más bien es un espacio más del capitalismo?

Cualquiera que sea su tipología o enfoque, los museos solo pueden justificarse social y culturalmente en función de su público. El siglo XXI ha marcado un nuevo paradigma y nuevos planteamientos en el discurso museológico destacando la galería Tate Modern en Londres como referente para los museos de arte contemporáneo.

Actualmente, algunos museos de arte contemporáneo como el MUAC se basan en la corriente de la museología crítica<sup>51</sup>, que busca formar a una ciudadanía más abierta a expresar su opinión y no una que solo sea consumista. Sin embargo, siguiendo la crítica de Bourdieu, este interés por lo reflexivo puede llegar a ser excluyente para algunas personas por la desigualdad social de nuestro país. Los museos —en especial los de arte contemporáneo— poseen obras que se crean en la actualidad, por lo cual se plantean como lugares idóneos para el diálogo y también como razón del debate. El público se asume desde una posición reflexiva y emancipadora de un pasado en el que, hasta ahora, dicho público se limitaba a aceptar lo que se le decía. Además, el museo se considera como “un espacio de conflicto, de tensiones y de cruce de culturas (...) Se plantea el museo no como un dispositivo comunicador y neutro sino como una esfera pública donde los significados sociales, los valores sobre qué es cultura, patrimonio, identidad, ciudadanía y otras nociones son puestos a discusión y cuestionamiento”.<sup>52</sup>

Se hacen estudios de los públicos, por lo que los visitantes son definidos como grupos específicos, comunidades o redes, y se concibe la relación con los públicos de forma activa, constructiva y educativa. De este modo no son meros consumidores de productos (exposiciones, talleres o eventos) sino conjuntos de ciudadanos con voz y conocimiento

---

<sup>51</sup> La museología crítica analiza las relaciones que establecen los museos o centros culturales con la ciudadanía; fomenta el rol educativo, cívico y social del museo; y plantea modos en que los contextos, el tejido sociocultural o las comunidades pueden tomar ventajas y generar proyectos que hagan más porosas y democráticas este tipo de instituciones. Ver Carla Padró, “Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” en Jesús-Pedro Lorente (dir.) y Tomás Almanzán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2003).

<sup>52</sup> Carla Padró, “Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, 57.

propios que por lo tanto pueden mediar, generar significados propios o participar en diversos espacios del museo.

El museo de arte contemporáneo es hoy un espacio de investigación, reflexión y diálogo. Sin embargo, podemos preguntarnos: ¿es en realidad un espacio democrático, público y de construcción de ciudadanía?, ¿es un espacio para construir narrativas alternativas en un mundo controlado por el neoliberalismo?

Quizás los museos como el MUAC pueden ser esos espacios que aún se preocupan por expandir los contenidos de sus exposiciones, por incluir públicos diversos y por crear experiencias que generen reflexiones y aprendizajes significativos en un mundo globalizado.

## **II.II Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)**

El Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México es el primer museo público creado *ex profeso* (arquitectura, gestión, museología e interpretación) para el arte contemporáneo en México. Se ubica en el Centro Cultural Universitario dentro de Ciudad Universitaria, en la UNAM. El 26 de noviembre de 2008 abrió sus puertas al público como el primer museo de esta universidad que fue concebido de manera integral, desde la gestión institucional hasta el proyecto arquitectónico.

Alberga, preserva, estudia y difunde la colección de arte contemporáneo de la UNAM que consta de obras de arte creadas a partir de 1952 —año en el que se pone la primera piedra de la construcción de Ciudad Universitaria—, trascendentes y representativas en el desarrollo del arte contemporáneo en México.

Desde un inicio la dirección del museo se interesó en hacer un programa público que se concibió como uno de los polos de contenido además del curatorial. Actualmente está conformado por tres áreas distintas:

- 1) Programa Pedagógico: trabaja con públicos de diferentes edades y público general.
- 2) Programa Académico: trabaja con un público más especializado.
- 3) Programa de Artes vivas (artes intermediales, experimentales, escénicas, cine, *performance* y música contemporánea): trabaja con un público mixto.

Cuando abrió el museo, la directora Graciela de la Torre tenía muy claro que el programa público era un polo de producción de contenidos con igual importancia que las exposiciones. Esto se ve reflejado desde la concepción arquitectónica, pues tienen planeado un lugar central para el Programa Pedagógico: el ágora, además de otros espacios educativos como el auditorio, las terrazas y la sala de conferencias.

La primera responsabilidad de este museo es el público universitario, pero también las comunidades aledañas y extendidas. Actualmente podríamos decir que el MUAC es el referente del museo de arte contemporáneo de Latinoamérica. Se trata de un modelo de museo de arte más completo que otros museos homólogos porque busca no solo generar proyectos expositivos sino conocimiento a través de seminarios y foros. Es por estas razones que se considera un museo universitario y al mismo tiempo global, es decir: se trata de un modelo que busca el pensamiento crítico, la convicción y el compromiso, yendo un paso más allá que otros museos que solo se dedican a conocer, estudiar, difundir y comunicar el arte. “El MUAC es un museo innovador, crítico, que apuesta por el conocimiento, la transformación de la sociedad y la excelencia de un equipo, en eso radica gran parte de su fortaleza”.<sup>53</sup> Al estar dentro de la UNAM tiene como ventaja que puede construir pensamiento crítico y autónomo, además de la experimentación como principio del quehacer del museo universitario. Los propósitos de investigación y conocimiento de un museo de arte son más fáciles de legitimar y poner en práctica si el museo pertenece a una institución de educación superior, como menciona Cuauhtémoc Medina: “pertenecer a una universidad hace natural que algunas exposiciones emerjan de grupos de investigación que integran curadores, académicos y estudiantes”.<sup>54</sup>

La vocación universitaria del MUAC enfatiza la importancia de la comunidad como condición necesaria de sus tareas, esto supone la construcción de un espacio de creatividad basado en el conocimiento, el diálogo, la experiencia y la colaboración.<sup>55</sup> Por ello, el MUAC forma parte de la vida universitaria e integra los saberes, las diferencias y la reflexión a su quehacer cotidiano.

---

<sup>53</sup> Graciela de la Torre, “Transformar a la sociedad, deber de los museos”, *Gaceta UNAM*, 21 de octubre de 2019 <[www.gaceta.unam.mx/transformar-a-la-sociedad-deber-de-los-museos/](http://www.gaceta.unam.mx/transformar-a-la-sociedad-deber-de-los-museos/)>.

<sup>54</sup> Cuauhtémoc Medina, Graciela de la Torre y Olivier Debrouse, *MUAC 2008-2015* (México: MUAC, UNAM/ RM/ MARCO, 2015), 27-28.

<sup>55</sup> Medina, De la Torre y Debrouse, *MUAC 2008-2015*, 113.

### *Un poco de historia sobre el programa público*

Cuando abrió el museo el área de educación se llamaba Enlace y mediación, y en la sala de exposición había un espacio a cargo de Rafael Sámano que se dedicaba a procesos de mediación llamado Espacio experimental de construcción de sentido. Era una intervención pedagógica en salas con proyectos como el de Nicolás Paris.<sup>56</sup>

El Programa de enlace y mediación, a cargo de Vanessa Bojórquez, se centraba en talleres y actividades de aprendizaje significativo pero con un énfasis muy fuerte en trabajo en las salas. Es importante mencionar que en el MUAC las visitas guiadas siempre se llamaron “recorridos mediados” en el entendido de que eran mucho más horizontales y dialógicos. Además, Graciela de la Torre argumenta que los museos realmente no enseñan ni son instituciones educativas, sino funcionan como espacios de aprendizaje y de intercambio. Es por eso que el área no se llama “departamento educativo”.

Dos años después de su apertura surgió Campus Expandido, que impulsa la diversificación de la oferta del museo y la apertura de un espacio para la crítica muy inspirado en el Programa de Estudios Independientes del MACBA, cuyas actividades son gratuitas. Con el paso del tiempo Campus Expandido ha crecido exponencialmente. Comenzó únicamente con los seminarios a cargo de Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, sus fundadores, y más tarde se expandieron sus horizontes.<sup>57</sup>

Ha tenido varios curadores académicos que han enfatizado la parte de teoría crítica con su propia insignia. Por ejemplo: Helena Chávez Mac Gregor con la relación entre arte y política; Daniel Montero apuntaló mucho la parte de crítica de arte latinoamericano; luego estuvo Sofía Olascoaga, quien enlazó el área académica con la pedagógica y abrió el seminario de género y subjetividades; posteriormente Luis Vargas Santiago siguió con la

---

<sup>56</sup> *Ejercicios de resistencia*: este proyecto inaugura el Espacio experimental pedagógico, una nueva plataforma de investigación donde el MUAC construye un vínculo entre la curaduría y la mediación. Este espacio permite ampliar el campo de reflexión, estudio y acción sobre las relaciones entre museo, comunidad, experiencia y conocimiento. Ver más en: MUAC, *Exposición Nicolás Paris*, sitio web <<https://muac.unam.mx/exposicion/nicolas-paris?lang=es>>.

<sup>57</sup> Actualmente existen cuatro cátedras: la Helen Escobedo, la Olivier Debroise, la William Bullock y la Clara Porset sobre diseño.



línea de trabajo de género, apuntaló las cátedras e hizo un trabajo de integración de lo pedagógico con lo académico.

Después se abrió el área de Públicos y comunidades a cargo de Ignacio Plá donde se comenzó a trabajar de manera extramuros con la comunidad de los Pedregales de Santo Domingo. Sin embargo, este programa no se relacionaba con el resto de los proyectos del programa público del MUAC. Estas áreas se trabajaban de manera independiente al museo; no había una subdirección de los programas y por lo tanto no había unión entre los proyectos.

A partir de esto, Luis Vargas creó la subdirección de Programas públicos a mediados de 2016. Así se logró juntar estas tres áreas, se sumó Artes vivas y desde entonces es como ahora la conocemos.

### *El público del museo*

El MUAC trabaja con todo tipo de públicos: niños, adolescentes y adultos; sin embargo, aún falta, por ejemplo, el trabajo con personas de la tercera edad.

Se está desarrollando otra área en el Programa Pedagógico sobre investigación de públicos: “queremos abrir un laboratorio de evaluación de procesos educativos en el museo en colaboración con la licenciatura en Pedagogía de la UNAM. Y en esta área de investigación de públicos hacemos también estudios de impacto psicosocial del programa de MUAC en tu casa con las licenciaturas de Psicología y Trabajo social para ver el impacto real”.<sup>58</sup>

En relación con las exposiciones se hace una investigación de públicos partiendo de la tesis de que no hay un público fijo en el MUAC. También se hace un estudio demográfico. El *target* o público natural del museo —cuantitativamente hablando— está compuesto en su mayoría por estudiantes de la generación de los *millennials*, hay más mujeres, y casi todos los visitantes son de la Ciudad de México, seguida de los estados más cercanos (Morelos y el Estado de México). Sin embargo, cada exposición crea su propio público, por ejemplo: el programa del 68 reunió una generación que casi nunca visitaba el museo: la de adultos mayores.

---

<sup>58</sup> Mónica Amieva, entrevista realizada por Ana Sampietro, Ciudad de México, 3 de marzo de 2020.

Se intenta hacer encuestas y estudios desde el museo, sin embargo, no es posible hacerlo con cada exposición por falta de recursos económicos y por falta de personal. En el caso de la exposición *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*, el interés se centró en dos cosas a partir del entendido de que trabajan desde la museología crítica. Por una parte, la exposición de Forensic respondía a ese programa del arte como una herramienta de transformación política; pero por otro lado había dudas con respecto a si era demasiado complejo y críptico, considerando que la exposición llevaba un trabajo de investigación multidisciplinar, el *display* era muy exigente, y tenía mucha información que requería el detenimiento del público.

Al equipo del Programa Pedagógico le interesaba analizar el caso de Ayotzinapa por su coyuntura política: “era importante ver si iba a funcionar y era necesario estar seguros de si realmente había un intercambio y una reflexión crítica en la experiencia de la exposición. Porque era mucha la responsabilidad de un museo ya que estás contradiciendo una verdad histórica, una coyuntura política, desde una institución educativa”.<sup>59</sup> Y se decidió diseñar una encuesta de salida para los visitantes. Esta encuesta tenía dos aristas: la arista demográfica, que confirmó este perfil de *millennials* en los visitantes, y también querían entender cómo estaba llegando la investigación a los públicos, es decir, si se entendía lo que estaba presentado.

La exposición tuvo una buena recepción por parte del público. Los resultados de las encuestas (ver Anexo) mostraron que, efectivamente, el tema se presentaba de manera muy clara a pesar de tener tantos datos: el 85% de los encuestados consideró que la información que brinda la exposición es suficientemente clara y, además, el 89% del público encuestado recomienda la muestra por la información que aporta. Aquí podemos identificar, por las dinámicas que resultaron de la participación del público en esta exposición, que se dio una participación ciudadana de quienes acudieron esperando entender y debatir lo que sucedió en Ayotzinapa, generando conciencia sobre un suceso cuya discusión había sido evitada en otros espacios por parte del Gobierno.

### *Enlaces y mediadores*

---

<sup>59</sup> Amieva, entrevista, 3 de marzo de 2020.

El programa público del MUAC cuenta con un programa de atención al público conformado por los llamados “enlaces” (estudiantes de distintas carreras que hacen su servicio social en el museo), y se encarga de mediar las exposiciones. El objetivo es preparar a los estudiantes para llevar una mediación<sup>60</sup> con los públicos del museo y esto se hace para cada exposición. Al fomentar una plática entre los mismos asistentes y el personal del museo podemos identificar, siguiendo con lo que sostiene Rabotnikof, que se busca crear un espacio público donde se promueva la interacción y la apertura.

Para preparar las estrategias de mediación de la exposición de Forensic Architecture, se invitó al periodista Irvin Huerta, integrante del equipo que realizó la investigación sobre Ayotzinapa, para que trabajara directamente con los enlaces y los capacitara en los distintos aspectos conceptuales y técnicos de la puesta museográfica de *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan*: “Algo que no sucede generalmente en las exposiciones es que los enlaces tuvieron otro tipo de acercamiento a la exposición y un compromiso mucho más fuerte porque era un tema de interés común. No es fácil trabajar con ellos en el entendido de que vienen de varias carreras”.<sup>61</sup>

Este caso al parecer fue un gran aprendizaje para el Programa Pedagógico, ya que por primera vez a todos los enlaces les interesó lo mismo y esto provocó que se cuestionaran la manera en que se había trabajado anteriormente con ellos. Fue claro que encontrar puntos de interés común y de relevancia pública y social en los contenidos de las exposiciones da una entrada para que los enlaces trabajen con mayor entusiasmo, profundidad y compromiso.

Hubo otra dinámica que se hizo con Campus Expandido y consistió en dar visibilidad a investigaciones que no habían tenido salida en la esfera pública por problemas de censura gubernamental y que desde su propio frente han ayudado a recrear la compleja realidad del suceso: una jornada de reflexión sobre el caso Ayotzinapa con distintos invitados como los

---

<sup>60</sup> El principio de la mediación es que el mediador actúe como un puente entre el museo y sus visitantes, siendo parte de un proceso de vinculación y conexión. De este modo, los públicos no son meros consumidores de productos (exposiciones, talleres o eventos) sino conjuntos de ciudadanos con voz y cultura propias (por lo tanto pueden generar significados propios o participar libremente dentro del museo); a diferencia de una visita convencional en la cual el visitante es simplemente un receptor de información, se busca una transmisión de conocimiento vertical y no se comparten experiencias y ni se generan tejidos de conocimiento.

<sup>61</sup> Amieva, entrevista, 3 de marzo de 2020.

familiares de los normalistas de Ayotzinapa, el Centro Prodh, John Gibler (autor del libro *Historia oral de una infamia*) y Témoris Grecko (autor del documental *Mirar morir. El ejército en la noche de Iguala*). También se presentó una grabación en la cual Eyal Weizman explica el mural que describe el trayecto de la noche de Iguala. Este fue otro aprendizaje sobre cómo es posible plantear problemáticas sociales y políticas en espacios artísticos como los museos que no se permite abordar en otros campos de la esfera pública. Recordando lo que plantea Rabotnikof, una de las características que debe tener un espacio para que sea público es la no censura. Al abrir esta dinámica en el museo, es posible discutir de manera abierta sobre temas que en otros espacios no se permite discutir o no están habilitados para tal cosa. Fue un aprendizaje para el programa público en muchos sentidos porque también hubo participación de los padres de los 43 desaparecidos.<sup>62</sup> Y como mencionó Virginia Roy: “los padres de los 43 desaparecidos han agradecido mucho al MUAC por visualizar las problemáticas e injusticias que se viven en el país; nos dicen que sienten que estamos en las mismas, como una especie de empatía o una sinergia”.<sup>63</sup>

### *Retos*

Con cada exposición surge un reto, pues se busca hacer alianzas dentro de la UNAM: se invita a los estudiantes de todas las carreras y sobre todo se busca invitar a nuevos públicos interesados y afines con los temas expuestos. Para que un espacio sea público, como sostiene Rabotnikof, debe ser conocido. Al extender estas invitaciones a la comunidad se pretende

---

<sup>62</sup> Las autoridades del MUAC invitaron a los familiares de los 43 normalistas a visitar las exposiciones de FA y Ai Weiwei en torno al caso de sus hijos. Ver más en: UNAM Global. “Padres y madres de Ayotzinapa visitan el MUAC”, *UNAM Global*, Cultura UNAM, 27 de mayo de 2019, <[www.unamglobal.unam.mx/?p=65992](http://www.unamglobal.unam.mx/?p=65992)>. El 23 de septiembre de 2019, a cinco años de la desaparición de los 43 normalistas, el MUAC abrió sus puertas para entablar un diálogo entre los padres y madres de estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, Santiago Aguirre Espinoza (Centro Prodh), Ximena Antillón (Fundar), John Gibler (periodista) y Cuauhtémoc Medina (MUAC). Ver más en: Eduardo Bautista, “Conversatorio sobre Ayotzinapa en el MUAC”, *Gaceta UNAM*, 30 de septiembre de 2019, <[www.gaceta.unam.mx/conversatorio-sobre-ayotzinapa-en-el-muac/](http://www.gaceta.unam.mx/conversatorio-sobre-ayotzinapa-en-el-muac/)>.

<sup>63</sup> Virginia Roy, entrevista realizada por Ana Sampietro, Ciudad de México, 3 de marzo de 2020. Virginia Roy es licenciada en Historia del Arte con posgrados en Pensar el Arte Hoy, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y en Gestión Social, de la Universidad Pompeu Fabra. Curadora adjunta de la Fundación La Caixa (2007-2014). Ha impartido conferencias y ha organizado congresos en centros y universidades de México y España. Actualmente es curadora del MUAC.

precisamente dar a conocer el lugar. En el caso de la exposición de Forensic Architecture, Mónica Amieva comentó:

Nos faltó. O sea, invitamos y no hubo respuesta pero creo que definitivamente hay que insistir más. Porque cuando vinieron los de Medicina forense, no vinieron por nuestra invitación sino porque un alumno les dijo que estaba increíble la exposición y de esta forma ya trajeron al grupo. Realmente no llegaron por nuestra invitación ni por la posible colaboración institucional de la Universidad.<sup>64</sup>

Se inician muchos diálogos que luego no se concretan. Todo lo que puede llevar la exposición a nivel investigativo se pierde un poco a nivel de recepción. Estos mecanismos no se han evaluado y hace falta analizar algunas herramientas para llevar este tipo de proyectos más allá del museo: “lo que creo que sucede es que todavía no encontramos el formato o el mecanismo, pues se generan nuevas relaciones y se inician conversaciones —por decirlo de alguna manera poética—; sin embargo, con el tiempo se pierden y no logramos trascender el proyecto. Finalmente es verdad que la vida te da para lo que te da. Hay que ser realistas”.<sup>65</sup>

Forensic Architecture mostró que la recomendación “de boca en boca” muchas veces es la mejor forma de atraer nuevos públicos al museo, y esta fue una de las exposiciones que ha atraído más estudiantes universitarios de carreras como Medicina. El equipo de Planeación del museo tiene un registro de 43,656 visitas que lo demuestra. Así se logró acercar el arte contemporáneo a la comunidad universitaria más diversa y desmentir la idea de que es difícil o incomprensible. Abordar temas que atañen a distintas esferas más allá del arte, así como difundir las actividades que se ofrecen más allá de las exposiciones, ayuda a que el MUAC se acerque a ser un espacio público.

### *Aprendizajes*

---

<sup>64</sup> Amieva, entrevista, 3 de marzo de 2020.

<sup>65</sup> Roy, entrevista, 3 de marzo de 2020.

1. El museo puede fungir como un espacio público al debatir artísticamente coyunturas que no se discuten en otros lugares. Se pueden contar narrativas diferentes como sucede en la exposición de Forensic Architecture.
2. Cruce con otras disciplinas: la importancia de conectar con los mediadores o enlaces desde un interés común y desde un lugar más social. Esto sirvió para exposiciones posteriores a Forensic Architecture y fue un parteaguas para el trabajo con los enlaces. A partir de esta experiencia se invita a especialistas y cada temática se aborda desde un punto de vista más social, involucrando más a los enlaces.
3. Encontrar tejidos con otras instituciones como se hizo con el Centro Prodh. Esto promovería que el MUAC fuera un espacio más público pues participarían personas de otros ámbitos y además incrementaría la calidad del espacio.

En ocasiones el arte funciona como una herramienta de denuncia. Museos como el MUAC, con exposiciones como la de *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa* o *#NoMeCansaré*,<sup>66</sup> han servido para sensibilizar a su público ante una serie de problemáticas.

El espacio del arte no funciona como una acción directa sino como una construcción de pensamiento en el largo plazo. Esto posibilita que los públicos, después de ver la exposición, reflexionen desde otras esferas, como podemos ver con la tan icónica pintura de Pablo Picasso, *Guernica* (1937), que cuestiona los crímenes del franquismo; o con la serie *Desaparecidas* (2005-2006) de la fotógrafa mexicana Maya Goded, un proyecto sobre las miles de mujeres que han sido asesinadas en Ciudad Juárez o se encuentran desaparecidas desde principios de los años 90.

Ante la crítica que siempre ha tenido la cultura de ser elitista (pues en la sociedad en la que vivimos es un lujo acceder a ella), el MUAC y muchos otros museos han implementado un día de acceso gratuito, así como la mayoría de sus actividades sin costo.

Entender la exposición no como un espacio de contemplación ni únicamente como dispositivo que permite intervenir los circuitos de visibilidad, sino como un campo de

---

<sup>66</sup> #NoMeCansaré explora algunas prácticas que, entre el arte y la movilización social, manifiestan y dan forma a los reclamos en un país en el que la violencia subsume y rebasa al Estado, generando una máquina de guerra informe y difícil de nombrar.

complicidad y batalla en el que el curador dialoga, negocia y, sobre todo, se posiciona a partir de una selección argumentada de obras que se articula en un espacio.

## Capítulo III. Desaparición forzada y representación en el arte

### III.I Concepto de desaparición forzada. Desaparición y giro forense

El MUAC ha generado un espacio fundamental para el caso Ayotzinapa, acontecimiento paradigmático de la práctica de la desaparición forzada. Podemos decir que ha funcionado como un dispositivo de manifestación disidente y como un espacio para el pensamiento crítico en torno a las diversas representaciones de este caso.

El arte contemporáneo ha servido en múltiples ocasiones como herramienta discursiva para evidenciar distintas problemáticas sociales, y las circunstancias sociopolíticas son, en muchos casos, detonantes y generadoras de proyectos en los espacios museísticos. Por un lado, Forensic Architecture realiza su investigación a través de imágenes operativas, es decir: imágenes que no buscan simplemente reproducir algún objeto para su contemplación sino que son parte de una operación técnica específica. A diferencia de éste, otros proyectos mencionados en este análisis como los papalotes de Toledo o *Nivel de confianza* de Lozano-Hemmer van más por el camino de la imagen afectiva, es decir: aquella que provoca experiencias, sentimientos y sensaciones en el espectador.

Mamá, si desaparezco, ¿adónde voy?

No lo sé, hijo.

Solo sé que si desaparecieras te buscaría entre la tierra y debajo de ella.

Tocaría en cada puerta de cada casa.

Preguntaría a todas y a cada una de las personas que encontrara en mi camino.

Exigiría, todos y cada uno de los días, a cada instancia obligada a buscarte que lo hiciera hasta encontrarte.

Y querría, hijo, que no tuvieras miedo, porque te estoy buscando.

Y si no me escucharan, hijo;

la voz se me haría fuerte y gritaría tu nombre por las calles.

Rompería vidrios y tiraría puertas para buscarte.

Incendiaría edificios para que todos supieran cuánto te quiero y cuánto quiero que regreses.

Pintaría muros con tu nombre y no querría que nadie te olvidara.



Buscaría a otros y a otras que también buscan a sus hijos para que juntos te encontráramos a ti y a ellos.

Y querría, hijo, que no tuvieras miedo, porque muchos te buscamos.

Si no desaparecieras, hijo, como así deseo y quiero.<sup>67</sup>

La desaparición forzada es un problema mundial en el que siempre se han visto involucradas las fuerzas del Estado de una manera directa o indirecta. A lo largo de la historia se ha convertido en una práctica recurrente; cientos de miles de personas están desaparecidas en todo el planeta por múltiples razones: conflictos armados, migración, narcotráfico o crimen organizado, por mencionar algunas.

A principios de la década de 1970, después del resurgimiento de los movimientos estudiantiles a partir de 1968 y los inicios de la guerrilla moderna con ideales de extrema izquierda, la desaparición forzada se convirtió en una práctica política del Estado contra dirigentes políticos, militantes guerrilleros y miembros de movimientos sociales. Esta “política” se extendió a la población civil que apoyaba a los “subversivos”.

En América Latina este tipo de violencia fue la estrategia más utilizada por las dictaduras militares a lo largo del siglo XX. El fin último de los Gobiernos fue crear un miedo colectivo entre la sociedad para evitar cualquier tipo de oposición. La “ventaja” de la desaparición consiste en que no hay una evidencia de que la persona está muerta; simplemente no está.

En el caso mexicano, durante el siglo XX no se vivió una dictadura militar como tal, pero eso no nos eximió de vivir este tipo de violencia. Según reportes de la Cruz Roja, más de 40,000 personas fueron reportadas desaparecidas entre 2006 y 2019. El caso más reciente y simbólico tuvo lugar el pasado 26 de septiembre de 2014 en Ayotzinapa, Guerrero con la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”.

El concepto de “desaparición forzada” tiene múltiples definiciones: como una primera aproximación, la Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas entiende por desaparición forzada cuando:

---

<sup>67</sup> Marcela Ibarra Mateos, “Mamá, si desaparezco, ¿adónde voy?” en *La Jornada de Oriente*, 22 de octubre de 2014, <[www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/mama-si-desaparezco-adonde-voy/](http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/mama-si-desaparezco-adonde-voy/)>.

(...) se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que estas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúen en nombre del Gobierno o con su apoyo directo o indirecto, su autorización o asentimiento, y que luego se niegan a revelar la suerte o paradero de esas personas o a reconocer que están privadas de la libertad, sustrayéndolas así de la protección de la ley.<sup>68</sup>

Por otro lado, la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas la define así:

La privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes.<sup>69</sup>

Asimismo, la Corte Penal Internacional en el Estatuto de Roma la define como “la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a admitir tal privación de libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas, con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un periodo prolongado”.<sup>70</sup>

Finalmente, en México, el Código Penal Federal en el artículo 215-A, lo tipifica así: “comete el delito de desaparición forzada de personas el servidor público que, independientemente de que haya participado en la detención legal o ilegal de una o varias

---

<sup>68</sup> Declaración sobre la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas (1992), <[www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/INST%2022.pdf](http://www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/INST%2022.pdf)>.

<sup>69</sup> Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas (1994; ratificada 2002), <[www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/D12.pdf](http://www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/D12.pdf)>.

<sup>70</sup> Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (1998; ratificada 2005), <[www.un.org/spanish/law/icc/icc.html](http://www.un.org/spanish/law/icc/icc.html)>.

personas, propicie o mantenga dolosamente su ocultamiento bajo cualquier forma de detención”.<sup>71</sup>

La agrupación artística Forensic Architecture identifica dos crímenes en el concepto de desaparición forzada. El primero se da contra los cuerpos, ya que se les priva directamente de su libertad, y el segundo crimen es la manera en que se le da continuidad al primero; en este último paso se convierte en un crimen político, ya que es donde operan las trabas burocráticas y el proceso penal, que favorecen la imposibilidad de resolverlo y de cambiar el estado de la persona de desaparecida a presente.

Esta agencia investigativa también identifica tres elementos básicos en toda desaparición forzada. En primer lugar se da la desaparición misma de la persona, la privación de la libertad por parte de agentes del Estado o de otros agentes con intereses particulares pero que son apoyados por el Estado de manera directa o indirecta. El segundo elemento es la negativa a dar información sobre el paradero de la(s), persona(s) desaparecida(s). Por lo anterior es que se da el tercer y último elemento: la falta de información —y por lo tanto la desinformación— provoca que la víctima deje de figurar dentro del amparo legal. Por tanto, si se pretende conceptualizar el problema de la evidencia, debe considerarse que hay dos tipos de violencia: una contra la sociedad y otra contra la evidencia del evento. La desaparición forzada combina ambas.

### **III.II Representación en el arte. Estrategias de representación de la desaparición**

Durante las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX se crearon grupos independientes especializados en la práctica forense, en la búsqueda de evidencias y en la interminable indagación por saber el paradero de los desaparecidos. Se dio un giro en la cultura y en la política: se trata de un periodo de transición donde la figura del desaparecido

---

<sup>71</sup> Código Penal Federal, art. 215-A. Última reforma publicada en DOF 24-01-2020. México, 2020, <[www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Codigo\\_Penal\\_Federal.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Codigo_Penal_Federal.pdf)> (problemas por reducción de sujeto activo únicamente a “servidores públicos”).

comenzó a articular las políticas de la memoria y justicia del hemisferio sur. Esta época está marcada por la desaparición.

La desaparición del cuerpo es la desaparición de la evidencia. Como menciona Walter Benjamin: “ni siquiera los muertos están a salvo cuando el enemigo vence, y el enemigo no ha cesado de vencer”.<sup>72</sup> No basta con asesinar: porque los muertos nunca “desaparecerían” lo suficiente. La desaparición consiste en no dejar ningún rastro, en hacer desaparecer cualquier resto y además construir falsas evidencias. Y como bien ha analizado Hannah Arendt, los nazis estaban convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que no hubiera evidencias y en que nadie pudiera creer las atrocidades contadas por los testigos.

Por otra parte, representar a los desaparecidos sin su materialidad parece paradójico. De acuerdo con Hito Steyerl:

El estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizás logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la “caja” de la indeterminación. Que es, en muchos casos, una tumba.<sup>73</sup>

Es decir, mientras no se pruebe que está muerta (mientras siga desaparecida), la víctima estaría en un estado de superposición e indeterminación; por tanto, es una persona potencialmente muerta como potencialmente viva. Weizman y Keenan explican:

La no identificación, o la inhabilidad de encontrar un cuerpo, pone a la persona desaparecida en un estado ambiguo de probablemente-muerto pero legalmente-vivo, permitiendo a los fiscales o investigadores mantener los procesos legales abiertos. En este sentido, la persona desaparecida posee una especie de agencia fantasmal, una

---

<sup>72</sup> María Mercedes Andrade (comp.), *Walter Benjamin aquí y ahora* (Colombia: Universidad de los Andes, 2018).

<sup>73</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 147. Steyerl habla sobre la desaparición, enfocándose en el caso de la Guerra Civil española (1936-1939).

inmaterialidad que no está simplemente presente, sin embargo tiene efectos, e incluso demanda respuestas.<sup>74</sup>

Por tanto, la agencia de personas desaparecidas y la práctica forense están íntimamente conectadas. Tal problemática está inmersa en el concepto mismo de representación. ¿Cómo se puede representar la imagen de un cuerpo ausente? ¿Cómo se manifiesta esa desaparición para que no sea también una aniquilación? ¿Qué estrategias de visibilidad son posibles? ¿Puede la evidencia decirnos algo?

El caso de Ayotzinapa es paradigmático en este sentido, pues se trata de un evento irrepresentable e inimaginable. No existe un cuerpo, ya que hay pocas imágenes de lo que sucedió en Iguala. Hay miles y miles de fragmentos de evidencia separados y, sin embargo, lo más importante está ausente.

Keenan y Weizman plantean que, en este sentido, hay un desplazamiento ontológico del sujeto hacia el objeto; un desplazamiento epistemológico del taller al laboratorio; un desplazamiento topológico del espacio público a la morgue y del foro de justicia al museo; un desplazamiento paradigmático del campo de concentración a la fosa común.

A principios de octubre de 2014 circuló una serie de fotografías con los rostros de los 43 normalistas desaparecidos sobre un fondo blanco. Las imágenes de los estudiantes — probablemente provenientes de los documentos de identificación oficial de la Escuela Normal— fueron entregadas a las autoridades con el objetivo de emprender una búsqueda oficial. Pero también la serie fotográfica salió a las calles, la sociedad se apoderó y apropió de ellas para exigir justicia. La circulación de los rostros de los jóvenes en las calles y en distintas obras de arte fue un gesto de denuncia que hizo visible lo que hasta entonces era invisible.

El arte participó en las movilizaciones por la búsqueda de la justicia en la desaparición de los 43 normalistas. Artistas como Francisco Toledo, Rafael Lozano-Hemmer y Ai Weiwei, —por mencionar algunos— realizaron proyectos a partir de dichas fotografías oficiales.

---

<sup>74</sup> Thomas Keenan y Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics* (Berlín: Sternberg Press, 2012), 64-65.

En la ciudad de Oaxaca, a finales de diciembre de 2014, Francisco Toledo realizó 43 papalotes con los rostros de los estudiantes. La obra fue realizada en colaboración con los estudiantes de diferentes escuelas primarias cercanas a la ciudad, con el personal del Taller Arte y Papel de San Agustín Etla, y con visitantes recurrentes del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Los cometas volaron por primera vez por todo el andador de la ciudad de Oaxaca y además aparecieron en movilizaciones por Ayotzinapa.

En marzo del 2015 el artista oaxaqueño presentó en el Museo de Memoria y Tolerancia los carteles de la Convocatoria por Ayotzinapa y los 43 papalotes como homenaje a los desaparecidos.<sup>75</sup> Posteriormente estuvieron expuestos en el MUAC en la última sala de la exposición *Sublevaciones*, curada por el historiador de arte francés Georges Didi-Huberman en 2018.

Esta fue una exposición que trató sobre las emociones colectivas y los acontecimientos políticos que suponen los movimientos de lucha en masas, tema urgente para México, pues no cabe duda que hay apatía y una gran desilusión por parte de los ciudadanos causada quizás por errores y acusaciones de abuso por parte de gobernantes, así como por fallas de las instituciones democráticas o tal vez también por la ausencia de una opinión pública efectiva y convincente. “Cuando una democracia no es capaz de construir un circuito de comunicación y deliberación claro, abierto y comprensible para sus propios integrantes; cuando deja sin voz a los ciudadanos propicia la fragmentación y los conflictos sociales”.<sup>76</sup> Cuando no se logra construir un espacio común en el que quepamos todos o la gran mayoría de los ciudadanos, no existe espacio público; precisamente porque el lugar que los ciudadanos podemos tener en común, más allá de nuestras diferencias y particularidades, es el espacio de la opinión pública. Es por eso que una exposición como ésta propicia la reflexión sobre la falta de participación ciudadana para exigir cambios en nuestro país.

---

<sup>75</sup> Convocatoria por Ayotzinapa. El maestro Francisco Toledo, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y el Patronato Pro Defensa y Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de Oaxaca, convocaron a la comunidad a participar con el diseño de un cartel de 60 x 90 cm alusivo a la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa. ¡Justicia y Memoria! El cierre de la convocatoria fue el 31 de enero del 2015. Ver más en Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), “Convocatoria por Ayotzinapa”, *IAGO*, 2 de enero de 2015, <<https://iagomx.tumblr.com/post/106914855794>>.

<sup>76</sup> Alberto Olvera, “Ciudadanía y participación en México” en Enrique Florescano y José Ramón Cossío (cords.) *Hacia una nación de ciudadanos* (México: FCE, Conaculta, 2014), 245.

Es con la obra de Toledo que finaliza la exposición: mirar hacia arriba y observar los 43 papalotes con los rostros de los desaparecidos nos habla de la urgencia que tiene México por sublevarse, pues la ciudadanía civil y social siguen siendo sumamente precarias debido fundamentalmente a los déficits institucionales y operativos del Estado mexicano y las carencias legales e institucionales de nuestra democracia. Como lo sintetiza Alberto Olvera, “nuestra democracia, en suma, requiere una reforma radical”.<sup>77</sup>



Exposición *Sublevaciones*. Papalotes de Francisco Toledo, 2017.

Fotografía de Ana Sampietro.

Actualmente las orientaciones de diversos movimientos civiles y el espíritu de algunas de las nuevas instituciones apuntan al ideal normativo del control social del Estado a través de la lucha por los derechos. Pero solo donde se ha logrado una institucionalización con participación ciudadana en los ámbitos de decisión es posible hablar de un control social efectivo (o al menos de su posibilidad), al ofrecer a los representantes simbólicos de los ciudadanos un espacio de poder con cierto grado de autonomía en instituciones con capacidad de toma de decisiones en distintos campos de la política pública. Esta aspiración debe

---

<sup>77</sup> Olvera, “Ciudadanía y participación en México”, 245.

generalizarse y concretarse gradualmente en tantas áreas como sea posible. Solo así avanzaremos a la democratización de la vida pública y construiremos un sistema de rendición de cuentas que fortalezca los derechos de la ciudadanía.<sup>78</sup>

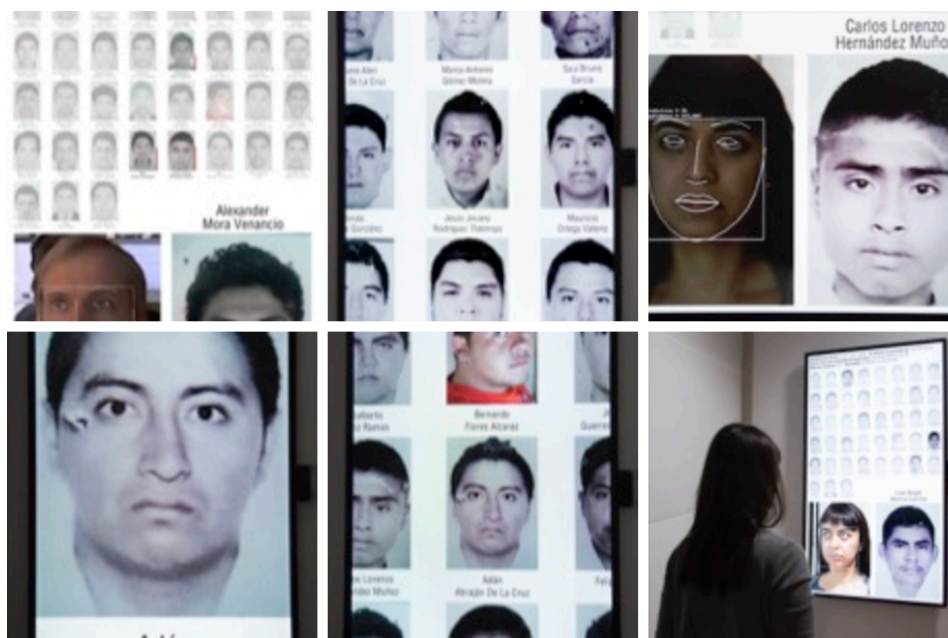
Por su parte, en 2015 Rafael Lozano-Hemmer presentó *Nivel de confianza*, una pieza de arte interactivo basada en los algoritmos usados por los sistemas policíacos para identificar criminales a partir de una base de datos de individuos sospechosos que consta de una cámara de reconocimiento facial adaptada con los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos. La pieza funciona por medio de la interacción de los espectadores con las imágenes de los rostros de los estudiantes en blanco y negro. El título de la obra alude a la idea del nivel de confianza que en estadística indica qué tan probable es que el parámetro de población esté dentro del llamado intervalo de confianza.

La pieza está conformada por un *software* y un instructivo que pueden descargarse gratuitamente y proyectarse con dispositivos básicos: una computadora y una cámara. Una vez montada la pieza, la tecnología biométrica detecta los rasgos faciales del espectador frente a la cámara al tiempo que establece coincidencias con uno o varios de los rostros de los estudiantes. Por su parte, la pantalla muestra en tiempo real qué tan acertada es esta coincidencia, expresada como porcentaje. La pieza nunca encontrará una coincidencia exacta, sin embargo, el lado conmemorativo de este proyecto es la búsqueda incesante de los estudiantes y su superposición con los propios rasgos faciales del público. Se ha presentado en diversas exposiciones alrededor del mundo: Estados Unidos, Argentina, Nueva Zelanda, Perú, España, Canadá, Alemania, Australia, Inglaterra, Portugal, Polonia y México; siendo Suiza el primer país en exhibirla en Art Bärtschi & Cie, Ginebra.

---

<sup>78</sup> Olvera, “Ciudadanía y participación en México”, 246.





Fotos de la obra *Nivel de confianza*. Lozano-Hemmer.

Fuente: [http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel\\_de\\_confianza\\_specs.pdf](http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel_de_confianza_specs.pdf)

Lozano-Hemmer logra revertir el uso de la tecnología de vigilancia —diseñada para buscar culpables— y la emplea para buscar a las víctimas, así como para hacer visible un acontecimiento que el Estado mexicano trató de hacer invisible. Sin embargo, Virginia Roy comentó que por haber exhibido una sola pieza interactiva en el *hall* del museo y no dentro de una sala, no causó un gran impacto que el museo hablara de Ayotzinapa, “tal vez por estar en un lugar más de esfera pública, y no dentro de las salas del museo”.<sup>79</sup> Es importante notar la relación que tiene una obra con el espacio de exhibición dentro del museo, pues las características visuales y espaciales de los museos también tienen implicaciones en las concepciones de identidad y relevancia para el público. Los museos ofrecen y sugieren un rango —aunque no un conjunto infinito— de posibilidades o “modos de ver” y en este caso, esta obra no causó revuelo para el público por exhibirse en un espacio fuera de sala.

La última pieza presentada en este apartado se expuso en abril del 2019 en el MUAC, en la exposición *Restablecer memorias* del artista chino Ai Weiwei. Entre 2016 y 2018 el artista visitó México y se interesó por trabajar el tema de la crisis de derechos humanos en el

<sup>79</sup> Roy, entrevista, 3 de marzo de 2020.

país. Durante su investigación, el 6 de febrero del 2018, el artista, su equipo y el curador en jefe del MUAC Cuauhtémoc Medina asistieron a una reunión con varios miembros del Centro Prodh. Por casualidad, en la reunión se encontraban los padres de los 43 estudiantes con quienes se entabló un diálogo en el que Ai Weiwei les ofreció trabajar juntos para mantener la atención sobre la búsqueda de sus hijos desaparecidos. Es así como nació la idea de hacer la exposición.<sup>80</sup>

Allí se exhibió *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa*, pieza comisionada por el museo que consta de una instalación conformada por un gran panel de bloques de LEGO de colores con los retratos de los 43 estudiantes, junto con una línea de tiempo que presenta los acontecimientos que han aparecido del caso entre 2014 y 2019. Además, en un conjunto de pantallas se muestran videos de entrevistas con algunos de los padres de los estudiantes normalistas, expertos en derechos humanos y periodistas que los han acompañado en su lucha. Por último, en una mesa se presentan libros y documentos sobre la investigación del caso y literatura referente a los derechos humanos.<sup>81</sup>



Exposición de Ai Weiwei.  
Fotografía de Ana Sampietro.

<sup>80</sup> A partir de la exposición de Forensic Architecture, el museo construyó una alianza con el Centro Prodh y gracias a esto el artista Ai Weiwei puede acercarse a ellos y hacer la exposición y película.

<sup>81</sup> Es importante recalcar que la mesa de consulta bibliográfica aumentó notoriamente entre la exposición de Forensic Architecture y la de Ai Weiwei.

Para la exposición de Ai Weiwei, al equipo curatorial le preocupaba exhibir imágenes públicas de los funcionarios del gobierno, por lo que requirieron de asesoría jurídica para asegurarse si era pertinente mostrar las fotografías de personajes como Enrique Peña Nieto (el entonces presidente de México) o Murillo Karam (el procurador general de la República). Para esto, el museo se aseguró de poner una leyenda que explicaba que era “obra de artista con fines artísticos” y que por esa razón se podía exponer ese material. Es decir, se planteó en “nombre del arte” para que fuera posible mostrar imágenes que en otras esferas podían llegar a ser censuradas. Timothy Mitchell argumenta que la mirada del “mundo como exhibición”, donde las exposiciones ejemplifican y ofrecen una manera de ver, ha sido crucial para las nociones occidentales de objetividad y realidad; nociones que han hecho posible pensar en la mirada apropiadamente informada como una “separación de un mundo-objeto externo (...) mediado por un plan o estructura no-material”,<sup>82</sup> la mirada dentro del mundo museístico logra revertir la posible censura de imágenes e información que en otros espacios no sería posible. Esta es una ventaja del poder que tienen el arte y el museo como institución en comparación con otros espacios públicos.

La representación de los 43 jóvenes en LEGO fue problemática para algunas personas (incluyendo al equipo curatorial del MUAC), pues ¿es pertinente mostrar la formalización de los rostros de los 43 estudiantes en LEGO? Virginia Roy comentó en la entrevista que antes de hacer esta representación se habló con el Centro Prodh y con los padres para que avalaran esa representación de sus hijos. En el ámbito artístico y social había muchas divergencias sobre esto. Esas imágenes de los rostros han sido prolíficas en proporcionar una representación visual de los jóvenes desaparecidos como instrumento de protesta. Sin embargo, los padres estaban convencidos de representar así a los jóvenes; pues para ellos era la continuidad de un proyecto de exigencia por una respuesta sobre el paradero de los estudiantes, más allá de cómo representarlos o de cuál es la estrategia de representación más adecuada.

Ciertos artistas han llevado esos rostros más allá de las fronteras del lenguaje artístico, pues su reacción sobre los trágicos hechos de Ayotzinapa fue inmediata. Las exposiciones

---

<sup>82</sup> Timothy Mitchell citado por Sharon J. Macdonald, “Museums, National, Postnational and Transcultural Identities”, en Bettina Messias Carbonell, *Museum Studies. An Anthology of Contexts* (Sussex Occidental: Blackwell Publishing, 2012), 276.

han sido una estrategia constante para evidenciar y denunciar, convirtiendo la vivencia del duelo en elemento clave y fungiendo como representación visual, crítica y dramática de una de las mayores tragedias ocurridas en la historia de los primeros años del siglo XXI en México. Con estas manifestaciones podemos sostener que existe un giro de lo político en el arte en México, singularizado por la adhesión de los artistas a las luchas por los derechos humanos.

El caso de Ayotzinapa ha significado mucho, fue una “vuelta de tuerca” a la indiferencia social. Se trata, además, de un momento de protesta ciudadana y de producción cultural que ha evidenciado la desigualdad, el racismo y el clasismo con que se aborda la violencia en México. Como plantea Kimberlé Crenshaw en su teoría de la interseccionalidad,<sup>83</sup> los factores biológicos, sociales y culturales de una persona —como su género, etnia, clase, discapacidad, religión, orientación sexual, edad, nacionalidad, etcétera— se cruzan y ponen a la persona en una situación de mayor vulnerabilidad. Es así como Ayotzinapa pone en relieve las fuertes desigualdades que se acumulan y ponen en mayor riesgo de violencia a los menos vistos: los desaparecidos no solo eran normalistas sino también eran estudiantes, hijos de familias humildes y campesinas.

El hecho de que los 43 desaparecidos hayan sido estudiantes hizo que muchos otros estudiantes de diversas clases sociales y con diferentes intereses se sintieran agredidos directamente con esta atrocidad. Su condición de estudiantes ayudó a que los 43 pasaran a ser más que “pobres y campesinos”, que muchas veces se criminalizan y pasan a ser un dato más en las estadísticas.

Por ello, Ayotzinapa ha provocado la indignación de amplios sectores de la sociedad, ha hecho evidente el Estado fallido y la crisis institucional que no garantiza la seguridad de *todos* los ciudadanos. Además, Ayotzinapa ha sido muy importante en la historia de la representación. Es un caso que tiene que ver con la importancia de la relación entre política y visibilidad en redes, y con el modo en que las imágenes están construyendo nuestro tiempo. “La brutal e incomparable imagen del desollado, Julio César Mondragón, es uno de los

---

<sup>83</sup> Un estudio de las identidades sociales interseccionadas y sus relativos sistemas de opresión, discriminación o dominación: Kimberlé Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, Stanford Law Review, julio de 1991, 43(6), pp. 1241-1299.

hechos más significativos en la historia visual de este país. Es la vergüenza que este país representa. Su rostro es uno de los resúmenes más inmediatos de lo que este país significa”.<sup>84</sup>

El caso Ayotzinapa y su vínculo con el MUAC es un claro ejemplo de las herramientas que el arte proporciona frente a la amnesia o mirada desinteresada que podemos llegar a tener como sociedad. Presentar una narrativa y una representación distinta a la “verdad histórica” es una forma de resistir, una forma de concebir otra “realidad”.

Las piezas mencionadas son solo algunos ejemplos de obras presentadas en la UNAM. Ayotzinapa activó la participación del espacio universitario como hacía mucho no sucedía. Por su parte, el MUAC ha funcionado como una plataforma en la cual los padres de los 43 han podido seguir con su lucha, promoviendo encuentros y exposiciones. Las estrategias de visualización en torno a este evento han sido diversas; sin embargo, es desde el arte que se puede exponer visualmente la imposibilidad de la llamada “verdad histórica”. Los artistas han explorado diversos dispositivos para expresar la violencia. Forensic Architecture y Lozano-Hemmer coinciden en utilizar los propios sistemas estatales de vigilancia y hacer de ellos una herramienta de denuncia política y social, es decir: las nuevas tecnologías han cambiado las dimensiones espaciales de los crímenes contra la humanidad y posibilitan un entendimiento común a través de la minería de datos.

Además, siguiendo lo que sostiene Rabotnikof, si entendemos lo público como lo que aparece ante la mirada de todos, lo aparente, y lo privado como lo secreto, lo oculto, lo que se sustrae a esa mirada; estos artistas hacen de los documentos ocultos por el Estado una herramienta de uso común y accesible para todos; en contraposición con lo cerrado, que se sustrae a la disposición de los otros. Ellos hacen que la información sea de dominio público, es decir, que aquello que no es objeto de apropiación particular se pueda distribuir y dar a conocer. Por otro lado, la obra de Toledo logra salir del marco normativo de lo que entendemos por protesta en nuestro país y cambia el régimen de representación de la desaparición.

La situación que atraviesa México ha provocado que la violencia se normalice y que su representación no nos resulte tan alarmante como debería. El creciente morbo derivado de

---

<sup>84</sup> Cuauhtémoc Medina citado por Sonia Sierra, “El arte que construyó el luto por Ayotzinapa”, *El Universal*. 24 de mayo de 2019, <[www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/arte-que-construyo-el-luto-por-ayotzinapa](http://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/arte-que-construyo-el-luto-por-ayotzinapa)>.

lo anterior es, en parte, una consecuencia de las constantes y cada día más comunes representaciones explícitas de la violencia que han sido infladas por los medios de comunicación. Es importante que las representaciones se responsabilicen, empezando por el trabajo curatorial y el museo como institución, y que se trate de representar a la violencia con un nuevo paradigma; que los desaparecidos en lugar de ser un número más en las estadísticas cobren identidad como una historia menos, para entenderse como una vida en pausa.

Ninguna de las representaciones resulta en sí misma más acertada ni eficaz que la otra. Más bien, sus discordancias nos ayudan a pensar en los distintos caminos en la elaboración colectiva e íntima de un duelo tan difícil y una lucha que no cesa. Aunque hacer exposiciones sobre la desaparición de los 43 normalistas no cambie el estado de desaparición, no baste y jamás sea suficiente, deben existir; pues son una manera de resistir y de exigir justicia.

Sin embargo, los museos contemporáneos están entrelazados en debates sobre las relaciones entre los objetos materiales y las personas, los objetos materiales y la arquitectura, el museo y la economía de la ciudad. De diversas maneras, el espacio se torna central para permitir la interacción de diferentes esferas: la vida social, la esfera pública y el Estado. Esto está presente en los museos contemporáneos pero también en otras formas de organización espacial contemporánea como parques, jardines y espacios casi públicos de los centros comerciales. Por lo tanto, el espacio es una influencia formativa en la vida de los individuos.

## Conclusiones

El caso Ayotzinapa transformó la desaparición forzada en un problema público. Después de varios años de la guerra contra el narco, impulsada por el gobierno de Felipe Calderón, con miles de desaparecidos, y con un grado de violencia casi naturalizado, la desaparición de los 43 estudiantes impulsó un despertar de la sociedad civil. Devino un problema público en los tres sentidos planteados por Rabotnikof y obligó al Estado a dar una respuesta también pública (la “verdad histórica”).

Por su parte, Forensic Architecture cuestionó esa respuesta pública con una cartografía que relata todos los acontecimientos registrados, mostrando la violencia que hubo la noche del 26 de septiembre de 2014. Es un hecho que las imágenes de violencia y barbarie se han vuelto infinitas, como menciona Georges Didi-Huberman: vivimos en la época de la imaginación desgarrada.

Tal vez por el carácter candente del mundo de hoy, la imagen se impone con tanta fuerza en nuestro universo estético, cotidiano, político e histórico. Nunca antes la imagen mostró tantas verdades tan crudas, nunca antes nos mintió tanto ni experimentó tantas manipulaciones, nunca sufrió tantas censuras, nunca se habían refinado tanto las estrategias para destruir una realidad incómoda.

Por otro lado, los museos como el MUAC son fundamentales pues no son simplemente de carácter cultural sino también social y sobre todo político. Son espacios de convivencia, de discusión y, por lo tanto, de repensar y enriquecer los movimientos sociales. Estos espacios muestran que es necesario un museo responsivo frente a la actualidad de su contexto. Y esto solamente es posible si se conciben como, o desde, un rol cívico y político.

La exposición del colectivo Forensic Architecture en particular ha funcionado como un dispositivo para visualizar los crímenes por parte del Estado creando evidencias a partir de imágenes que esclarecen la violencia. Esta plataforma sobre el caso de Ayotzinapa marca una pauta para futuras investigaciones, mostrando opciones a través de las cuales ejercer y exigir los derechos humanos.

La socialización y réplica de estos modelos de trabajo representan la producción de propuestas y futuras soluciones ante las carencias gubernamentales. El trabajo del colectivo

británico, más allá de su valor artístico, tiene un valor agregado para nosotros como público porque nos amplía la visión y nos da una verdad alternativa a la verdad histórica, nos acerca un paso más al esclarecimiento de los hechos.

A través de una nueva metodología Forensic Architecture opta por herramientas de investigación y evidencias que dan cuenta de la violencia. Gracias a su trabajo podemos visualizar, en un mural y en una plataforma accesible a todo el público, los eventos ocurridos hace cinco años en Iguala. Por primera vez queda clara la problemática de las narrativas manejadas por el Estado. Ellos presentan los testimonios, los mapas: no lo imaginable sino lo inimaginable, en el sentido que Didi-Huberman da a las imágenes de la Shoah en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*<sup>85</sup>. Y lo que muestran no atañe de manera abrupta a nuestros sentidos ni emociones; es decir: no hay una imagen afectiva que busque generar empatía, como la de los rostros de los 43 desaparecidos, o rabia, como la brutal imagen del desollamiento de Julio César. Forensic nos muestra, en cambio, una imagen informativa cuya fuerza no requiere del despliegue del terror ni la violencia cruda, sino de la contundencia de su materialidad misma, es decir: los datos, las evidencias, y la aparición de verdad que deviene de relacionarlos.

La forma en que se ha desarrollado el proyecto *Los senderos de Ayotzinapa que se bifurcan* es un claro ejemplo de cómo la imagen operativa y arquitectónica puede tornarse en elemento indispensable para la construcción de la historia que las evidencias visuales retratan. Las prácticas estéticas contemporáneas y los avances tecnológicos se acercan a participar frente a las prácticas que intentan velar la verdad y manipular los hechos. Es, sin duda, un desafío contundente para enfrentar la realidad de lo que se ha dado por llamar “posverdad”. Por lo tanto, Forensic Architecture representa un desafío metodológico a nivel global y un cambio paradigmático en el ámbito artístico, además de aportar otros modos de comunicar estéticamente. La historia del museo implica reflexionar en torno a cómo mirar y cómo presentar sus contenidos.

El museo, además, es otro tipo de foro: un espacio público y de debate. Y sobre todo, un ámbito para la reflexión. El proyecto de Forensic Architecture ha contribuido de manera

---

<sup>85</sup> Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Madrid: Ediciones VE, 2012. *Imágenes pese a todo. Memoria virtual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.



significativa a la búsqueda de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Un asunto que nos corresponde a todos como ciudadanos y seres humanos: la responsabilidad que tenemos respecto al futuro, la obligación de dejar constancia y la tarea de memoria que la enorme crisis humanitaria de nuestro país nos demanda.

Por último, es curioso que esta exposición después de tres años ha ocasionado intereses nunca vistos, por ejemplo: jóvenes estudiantes de los posgrados en Historia del Arte y en Ciencias Políticas de la UNAM también se han interesado en investigar sobre el colectivo y el trabajo sobre los 43 estudiantes de Ayotzinapa. La razón de esto aún se desconoce; quizás es parte de los ciclos de vida o quizás Ayotzinapa esté convirtiéndose en un fetiche de nuestra época.

Estos puntos previos son solo algunas de las formas en que los principios de derechos humanos —generalmente entendidos como instrumentos contrahegemónicos— se utilizan para abordar las injusticias históricas, y se pueden implementar para mejorar y legitimar la dominación y la violencia. El activismo legal y de derechos humanos debe confrontar y limitar el poder militar y estatal, no convertirse en un instructivo para ejercerlo.

Para finalizar me gustaría hacer una reflexión sobre los museos que buscan convertirse en espacios públicos. Lo primero que quiero aclarar es que los espacios públicos están en constante construcción ya que si alguno de los elementos se deja de cumplir, dejaría de serlo; por ejemplo: si la gente deja de ir. Para poder ser un espacio público hay que reinventarse constantemente.

Al hablar en concreto del MUAC, me parece muy rescatable y destacable todo el trabajo que ha realizado el equipo y, aunque es difícil medir realmente el impacto que han tenido sus exposiciones en la sociedad, al menos podemos estar seguros de que es un espacio que busca la concientización. Un área de oportunidad que no depende únicamente del museo es la de captación de públicos: ésta podría expandirse y aliarse con otras fundaciones y organizaciones; así como tratar de llegar a una mayor cantidad de personas, establecer más días de acceso gratuito o con descuentos no solamente para estudiantes y la tercera edad. Para lograr ser un espacio público hay que ser completamente abiertos y sin ningún tipo de restricción. Me parece que el museo va en la dirección correcta para ser un espacio público

y que incluso ya lo podríamos catalogar como tal pero, como todas las cosas que atañen a la sociedad, hay que estar en constante cambio.

## Anexos

### Museo Universitario Arte Contemporáneo



### Encuesta de la exposición Forensic Architecture

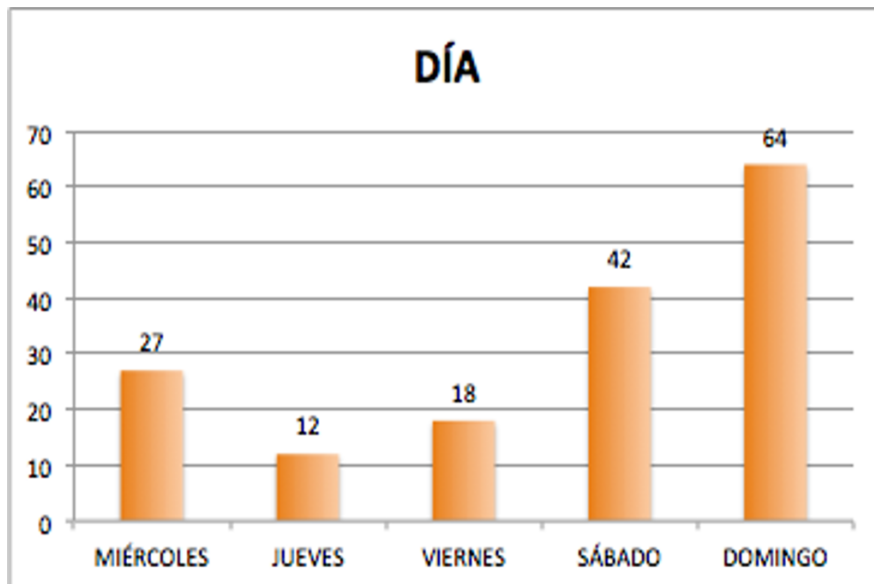
### Programa Pedagógico

Nota: la muestra de la encuesta es de 165 encuestados.  
La aplicación de la encuesta fue realizada por los enlaces.  
Vaciado de información y gráficas: Yamillette Padilla (servicio social).  
Revisión de materiales: Programa Pedagógico.

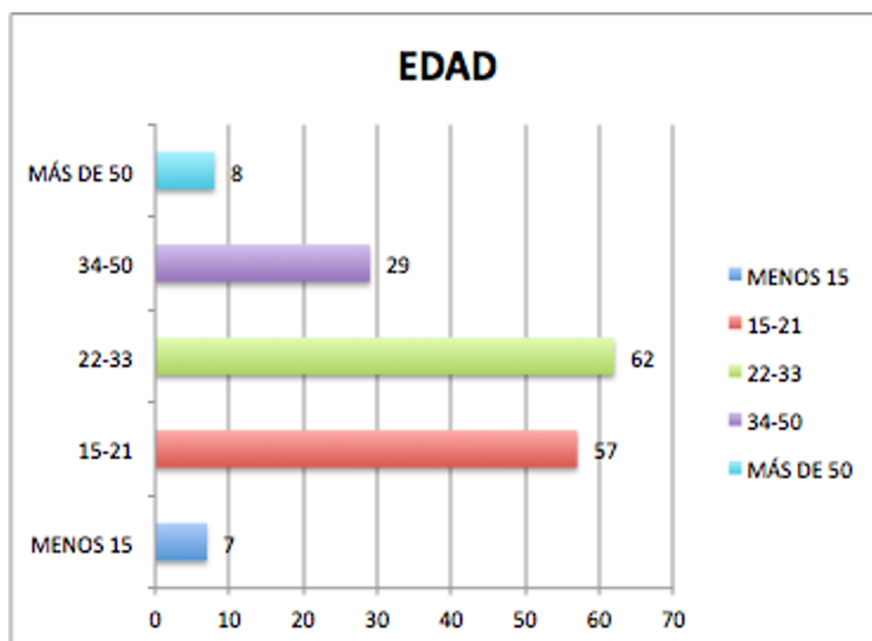
### Perfil sociodemográfico de la audiencia



### Días de aplicación de la encuesta

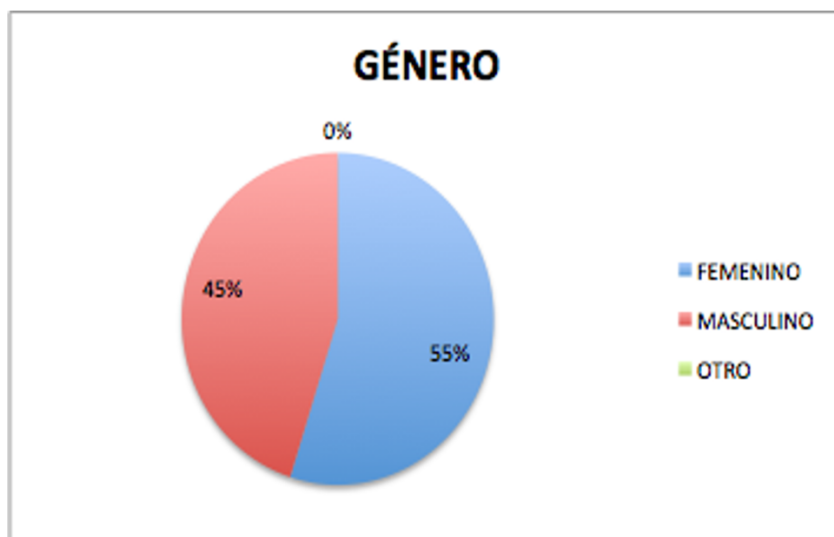


### Edad de los visitantes



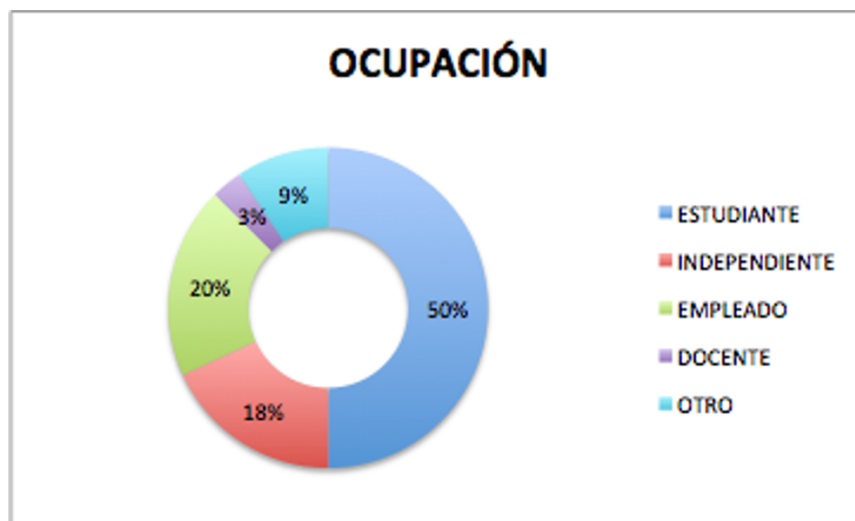
Las personas que más visitan el MUAC tienen entre 22 y 33 años.

### Género de los visitantes



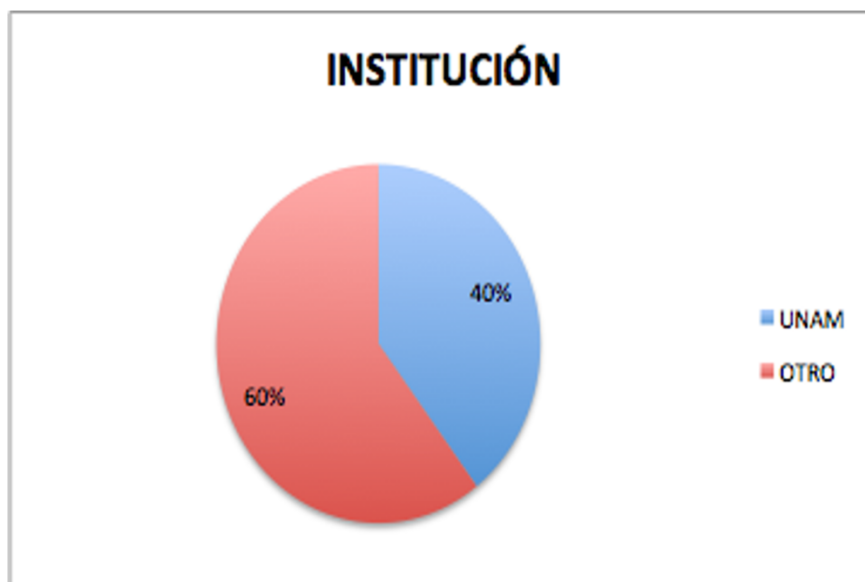
El 55 % de los visitantes encuestados es del género femenino.

### Ocupación de los visitantes



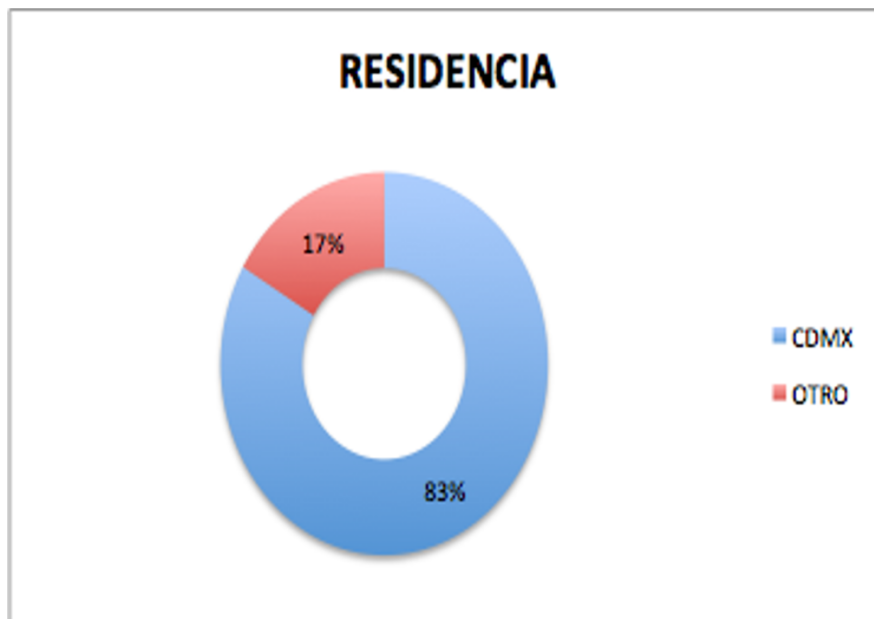
El 50% de los encuestados son estudiantes.

### Institución de procedencia de los visitantes



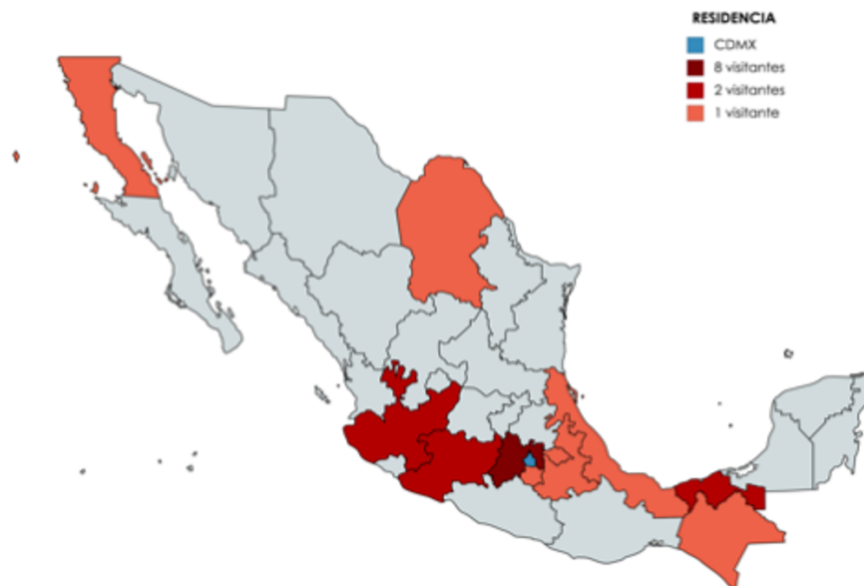
El 60% de los visitantes encuestados proviene de otras instituciones y el 40% de la UNAM.

Residencia de los visitantes



El 83% de los encuestados reside en la CDMX.

Residencia de los visitantes



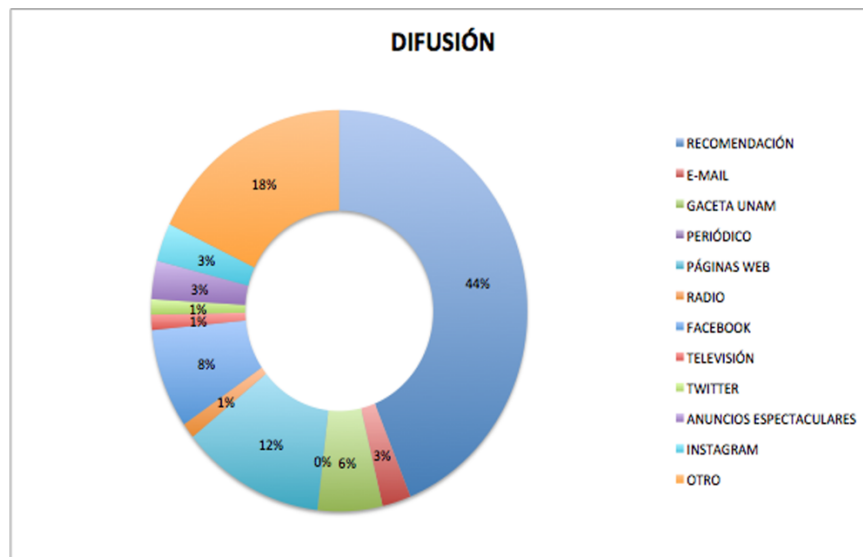
En primer lugar, CDMX; seguido por el Estado de México, Coahuila, Morelia, Tabasco, Tijuana, Puebla, Veracruz, Guadalajara y Chiapas.

### Nacionalidad de los visitantes



El 97% de los encuestados es de nacionalidad mexicana y el 3% extranjera, provenientes de Estados Unidos y Colombia.

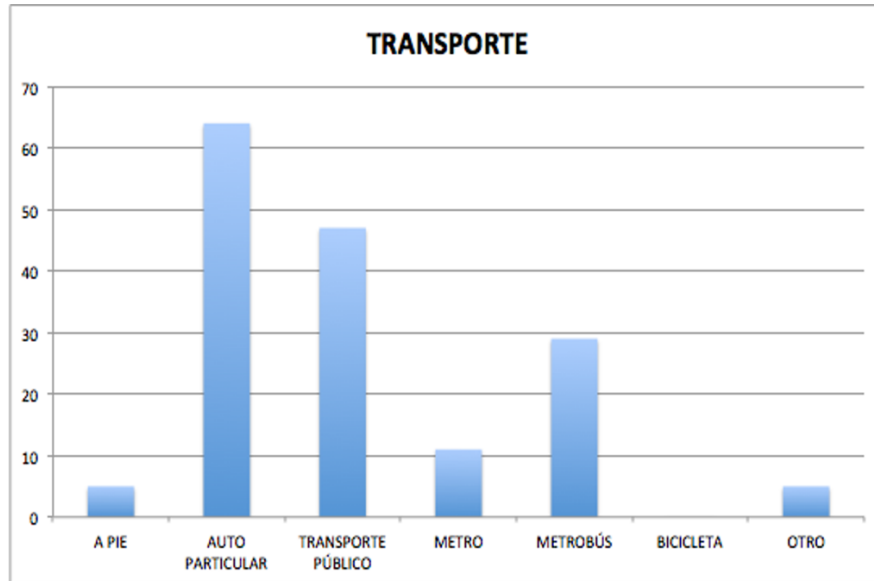
### Difusión y medios



El 44% de los visitantes llega al MUAC por recomendación.



### Medio de transporte



### Acerca de la exposición





El 51% de los visitantes respondió que sí considera necesario al enlace para una experiencia significativa. Algunos comentarios al respecto son: “Resuelven dudas”, “Dan más información”, “Son muy amables”, “Nos ayudan a comprender cada pieza”, “La información que dan es muy interesante, saben mucho”, entre otros. Con respecto a quienes contestaron que no creen necesario al enlace para que su experiencia sea significativa (49%), comentaron lo siguiente: “Solo si quiero más información”, “Prefiero sola”, “No me gusta que lleguen ofreciendo servicio”.



Al 64% de los encuestados los contenidos de la exposición le parecieron interesantes, seguido por el 23% a los que les resultaron complejos.



El 28% de los encuestados considera que la exposición le aportó conocimientos, al 27 % reflexiones, seguidos del 22% con cuestionamientos, al 12% con nuevas formas de ver el arte y el 11% con emociones.

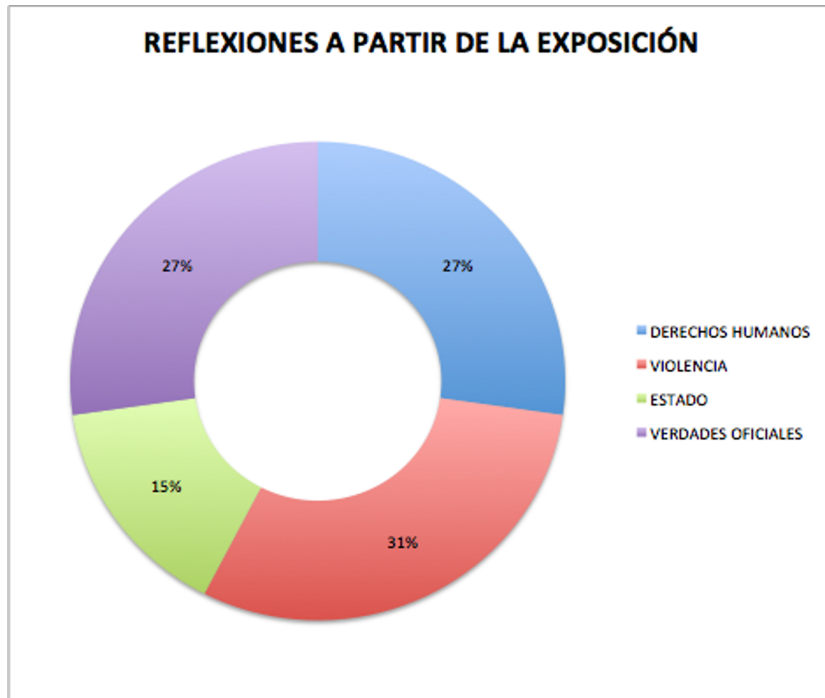


El 85% de los encuestados consideró que la información que brinda la exposición es suficiente, dieron comentarios como: “Es mucha”, “Conocí más”, “Es muy entendible”, “Explica todo”, entre otros.

El 15% de los encuestados consideró que no era suficiente la información que brinda la exposición, y dio los siguientes comentarios: “No sabes a qué te metes”, “No entendí”, “Falta más”, “No explica bien”, “Resumen insuficiente”, entre otros.



El 89% del público recomendaría la exposición porque es muy interesante e informativa. Al 11% no les gustaría recomendarla porque tiene demasiada información.



La mayor parte del público (31%) hizo una reflexión de la obra desde la perspectiva de la violencia. En segundo lugar (27%) empatan los temas de derechos humanos y verdades oficiales. En un tercer lugar deciden hablar sobre el Estado con el 15%.

## Fuentes de consulta

- Aguilar, María Luisa; Aguirre, Santiago; Cancan, Cui; Gibler, John; Osnos, Evan; Weiwei, Ai; Medina, Cuauhtémoc. *Ai Weiwei: restablecer memorias*. México: MUAC, UNAM/ RM/ MARCO, 2019.
- Alexander, E. P. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History, 1979.
- Barenblit Scheinin, Ferrán; Bois, Yve-Alain; Foster, Harold Hal; Feher, Michel; Güiraldes, Rosario; Medina, Cuauhtémoc; Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*. Barcelona: MUAC-UNAM, MACBA, RM, 2017.
- Barrett, Jennifer y McManus, Phil. “Civilizing nature: Museums and the Environment” en Gavin Birch (ed.) *Water Wind Art and Debate*. Sidney: University of Sydney Press, 2007.
- Barrett, Jennifer. *Museums and the Public Sphere*. EE.UU.: Wally Blackbell, 2010.
- Bautista, Eduardo. “Conversatorio sobre Ayotzinapa en el MUAC”. *Gaceta UNAM*. 30 de septiembre de 2019. Disponible en <[www.gaceta.unam.mx/conversatorio-sobre-ayotzinapa-en-el-muac/](http://www.gaceta.unam.mx/conversatorio-sobre-ayotzinapa-en-el-muac/)>.
- Borges, Jorge Luis. “Los senderos que se bifurcan” en *Ficciones*. Argentina: Debolsillo, 2012.
- Cho, Sumi; Crenshaw, Kimberlé Williams; McCall, Leslie. “Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis” en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2013, 38(4), pp. 785-810.
- Chua Torres, Sergio; Frère Affanni, Lucas y Zapata, Olar. “Ayotzinapa, ruptura colectiva frente al Estado” en Ouviña, Hernán y Diez, Juan (compiladores). *Observatorio Latinoamericano 15, México urgente: entre el dolor y la esperanza*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Civera Cerecedo, Alicia. “Normales rurales. Historia mínima del olvido”. *Nexos*. 1º de marzo de 2015.

Código Penal Federal. Última reforma publicada en DOF 24-01-2020. México, 2020.

Disponible en

<[www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Codigo\\_Penal\\_Federal.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Codigo_Penal_Federal.pdf)>.

Columbia University Law School, 2017. *Kimberlé Crenshaw on Intersectionality, More than Two Decades Later*. Disponible en

<[www.law.columbia.edu/news/2017/06/kimberle-crenshaw-intersectionality](http://www.law.columbia.edu/news/2017/06/kimberle-crenshaw-intersectionality)>.

Consultado el 15 de enero de 2020.

Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, 1994. Ratificada 2002. Disponible en

<[www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/D12.pdf](http://www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/D12.pdf)>.

Crenshaw, Kimberlé Williams. “The Urgency of Intersectionality” [video]. *Ted, Ideas worth spreading*, 2017. Disponible en

<[www.ted.com/talks/kimberle\\_crenshaw\\_the\\_urgency\\_of\\_intersectionality](http://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality)>.

Consultado el 15 de febrero de 2020.

———. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*. Stanford Law Review, julio de 1991, 43(6), pp. 1241-1299.

De la Torre, Graciela. “Transformar a la sociedad, deber de los museos” en *Gaceta UNAM*. 21 de octubre de 2019. Disponible en <[www.gaceta.unam.mx/transformar-a-la-sociedad-deber-de-los-museos/](http://www.gaceta.unam.mx/transformar-a-la-sociedad-deber-de-los-museos/)>.

Declaración sobre la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, 1992. Disponible en

<[www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/INST%2022.pdf](http://www.ordenjuridico.gob.mx/TratInt/Derechos%20Humanos/INST%2022.pdf)>.

Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Madrid: Ediciones VE, 2012.

———. *Imágenes pese a todo. Memoria virtual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

———. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial, 1997.

Didi-Huberman, Georges y Mizrahi, Eliza. *Sublevaciones*. México: MUAC, UNAM/ RM/ MARCO, 2018.

- Dixson, Thomas Storie. *Australian Museum, Sydney: Lecture on its Origin, Growth and Work*. Copia impresa de una conferencia que dio en el Museo de Australia el 10 de junio de 1919.
- Duncan, Carol y Wallach, Alan. "The Universal Survey Museum" en *Art History*, 3(4), p. 448-469.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge: Londres, 1995.
- Dwork, Deborah y Jan van Pelt, Robert. *Auschwitz, 1270 to the Present: A History*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Emmelhainz, Irmgard, "La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México" en *Colección Continente Negro*, Cerda Rueda, Alejandro. México: Paradiso Editores, 2016. Disponible en [www.academia.edu/37450512/Tiran%C3%ADa\\_del\\_sentido\\_com%C3%BAn\\_la\\_reconversi%C3%B3n\\_neoliberal\\_de\\_M%C3%A9xico](http://www.academia.edu/37450512/Tiran%C3%ADa_del_sentido_com%C3%BAn_la_reconversi%C3%B3n_neoliberal_de_M%C3%A9xico).
- Emmelhainz, Irmgard. "Necrocapitalismo y arte contemporáneo" en *SalonKritik*. 27 de junio de 2015. Disponible en <http://salonkritik1.rssing.com/browser.php?indx=6803740&item=134>.
- Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), sitio web <https://eAAF.org>.
- Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (1998; ratificada 2005). Disponible en [www.un.org/spanish/law/icc/icc.html](http://www.un.org/spanish/law/icc/icc.html).
- Fernández, Luis Alonso. *Nueva museología*. Colección Alianza Forma. España: Alianza, 2012.
- Florescano, Enrique y Cossío D., José Ramón. *Hacia una nación de ciudadanos*. México: FCE, 2014.
- Forensic Architecture, EAAF, Centro Prodh. *Ayotzinapa, una cartografía de la violencia*. Disponible en [www.plataforma-ayotzinapa.org](http://www.plataforma-ayotzinapa.org). Consultado el 8 de diciembre de 2019.
- Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI). "Informe Ayotzinapa, Investigación y primeras conclusiones de la desaparición y homicidios de los Normalistas de Ayotzinapa". GIEI, 2015. Disponible en



- <<http://prensagieiayotzi.wix.com/giei-ayotzinapa#!informe-/c1exv>>. Consultado el 20 de agosto de 2019.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: G. Gili, 1981.
- Ibarra Mateos, Marcela. “Mamá, si desaparezco, ¿adónde voy?” en *La Jornada de Oriente*. 22 de octubre de 2014. Disponible en:  
<[www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/mama-si-desaparezco-adonde-voy/](http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/mama-si-desaparezco-adonde-voy/)>.
- Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO). “Convocatoria por Ayotzinapa”. IAGO. 2 de enero de 2015. Disponible en <<https://iagomx.tumblr.com/post/106914855794>>. Consultado el 10 de octubre de 2019.
- Irving, David. “David Irving vs. Penguin Books Ltd & Deborah Lipstadt”. *Daily Trial Transcripts*. Día 11, 27 de enero de 2000. Disponible en  
<[www.fpp.co.uk/Legal/Penguin/transcripts/index.html](http://www.fpp.co.uk/Legal/Penguin/transcripts/index.html)>.
- Keenan, Thomas y Weizman, Eyal. *Mengele’s Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*. Berlín: Sternberg Press, 2012.
- Kennedy, Liam y Patrick, Caitlin (Eds). *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*. I.B. Gran Bretaña: Tauris and company, 2014.
- Macdonald, Sharon J. “Museums, National, Postnational and Transcultural Identities” en Messias Carbonell, Bettina. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Sussex Occidental: Blackwell Publishing, 2012.
- Malkin, Elizabeth. “Mexican Authorities, Investigating Hijacking, Find 59 Bodies”. *The New York Times*. 7 de abril de 2011. Disponible en  
<[www.nytimes.com/2011/04/08/world/americas/08mexico.html](http://www.nytimes.com/2011/04/08/world/americas/08mexico.html)>.
- Medina, Cuauhtémoc; De la Torre, Graciela y Debroise, Olivier. *MUAC 2008-2015*. México: MUAC, UNAM/ RM/ MARCO, 2015.
- Medina, Cuauhtémoc. “Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-2015” en *Re-visiones*, núm. 5. Disponible en <[www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/16/54](http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/16/54)>. Consultado el 13 de mayo de 2019.
- Mercedes Andrade, María (compiladora). *Walter Benjamin aquí y ahora*. Colombia: Universidad de los Andes, 2018.

- Merino Huerta, Mauricio. *Qué tan público es el espacio público en México*. México: FCE, 2010.
- MUAC, *Exposición Forensic Architecture*, sitio web <<https://muac.unam.mx/exposicion/forensic-architecture>>.
- MUAC, *Exposición Nicolás Paris*, sitio web <<https://muac.unam.mx/exposicion/nicolas-paris?lang=es>>.
- Olvera, Alberto. “Ciudadanía y participación ciudadana en México” en Florescano Enrique y José Cossío, Ramón (cords.), *“Hacia una nación de ciudadanos”*. México: FCE, Conaculta, 2014.
- Padró, Carla. “Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio” en Lorente, Jesús-Pedro (dir.) y Almanzán, Tomás (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2003.
- Proceso. “Impunidad en el caso Tlatlaya, un ‘mensaje negativo’ sobre la intervención militar: Centro Pro”. *Proceso*. 1 de julio de 2019. Disponible en <[www.proceso.com.mx/590492/impunidad-en-el-caso-tlatlaya-un-mensaje-negativo-sobre-la-intervencion-militar-centro-pro](http://www.proceso.com.mx/590492/impunidad-en-el-caso-tlatlaya-un-mensaje-negativo-sobre-la-intervencion-militar-centro-pro)>.
- Rabotnikof, Nora. “Discutiendo lo público en México” en: Merino, Mauricio (coordinador). *¿Qué tan público es el espacio público en México?* México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Colección Filosofía Contemporánea. México: UNAM, 2011.
- Sánchez de Tagle, Omar y Arrieta, Carlos. “Sí hay testigos en Tanhuato: ‘no tuvieron oportunidad’, la policía les disparó desde un helicóptero”. *Animal Político*. 25 de mayo de 2015. Disponible en <[www.animalpolitico.com/2015/05/los-42-muertos-no-tuvieron-oportunidad-la-policia-disparo-desde-un-helicoptero-testigos/](http://www.animalpolitico.com/2015/05/los-42-muertos-no-tuvieron-oportunidad-la-policia-disparo-desde-un-helicoptero-testigos/)>. Consultado el 17 de enero de 2020.
- Schubert, Karsten. *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres: Ridinghouse, 2009.

Sierra, Sonia. “El arte que construyó el luto por Ayotzinapa” en *El Universal*. 24 de mayo de 2019. Disponible en <[www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/arte-que-construyo-el-luto-por-ayotzinapa](http://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/arte-que-construyo-el-luto-por-ayotzinapa)>.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

UNAM Global. “Padres y madres de Ayotzinapa visitan el MUAC”. *UNAM Global*, Cultura UNAM. 27 de mayo de 2019. Disponible en <[www.unamglobal.unam.mx/?p=65992](http://www.unamglobal.unam.mx/?p=65992)>.

Weizman, Eyal. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. Nueva York: Zone Books, 2017.

Zepeda, Mayra. “¿Qué ocurrió en Tlatlaya minuto a minuto, según la CNDH?” *Animal Político*. 22 de octubre de 2014. Disponible en <[www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/](http://www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/)>. Consultado el 1 de octubre de 2018.

## **Entrevistas**

- Mónica Amieva. Entrevista realizada por Ana Sampietro Brosa en la Ciudad de México, 3 de marzo de 2020.
- Virginia Roy. Entrevista realizada por Ana Sampietro Brosa en la Ciudad de México, 3 de marzo de 2020.