



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

El arte como excusa

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES VISUALES
PRESENTA:
PIERRE LOUIS VALLS

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Gerardo García Luna Martínez, Facultad de artes y diseño

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Dr. Yuri Yuri Alberto Aguilar Hernández, Facultad de artes y diseño

Dr. Alvaro Villalobos, Facultad de artes y diseño

CDMX.

SEPTIEMBRE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL ARTE COMO EXCUSA

PIERRE VALLS

L
TE
MO
USA

Valls, Pierre Louis
El arte como excusa
Tesis para el grado de Doctor en Artes Visuales
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, 2021
154 p.; 21 x 14 cm

Diseño Editorial:
Adriana Victoria Herrera
ache.luirum@gmail.com
adriana-victoria.com





EL ARTE COMO EXCUSA

EL ARTE COMO EXCUSA

CDMX. 2021

AGRADECIMIENTOS	pág. 13
INTRODUCCIÓN	pág. 19

01 PÁG. 27 EL PARAÍSO TIENE FRONTERA

1.1	pág. 31	Experiencias incómodas
1.1.1	pág. 33	Arbeit Macht Frei
1.1.2	pág. 38	20 Africanos en el museo del Prado
1.1.3	pág. 45	Entrada Libre
1.1.4	pág. 58	Contrafuertes

02 PÁG. 65 MIGRACIÓN: ENTRE EL ARTE Y EL PERIODISMO NARRATIVO

2.1	pág. 69	Mercado de la muerte
2.2	pág. 83	Tráfico
2.3	pág. 87	¿Arte político?

03 PÁG. 93 ALIMENTACIÓN: ERES LO QUE COMES

3.1	pág. 101	Taquería: Hacia una arquitectura social
3.2	pág. 115	El banquete: dentro y fuera
3.2.1	pág. 116	Experiencia museística: Museo la Alameda
3.2.2	pág. 121	Fuera del cubo blanco: Facultad de artes y diseño (FAD)

04 PÁG. 125 ESTUDIO DE CASO: 2DA BIENAL DE ARTES Y DISEÑO "PEDIR LO IMPOSIBLE"

CONCLUSIÓN	pág. 139
BIBLIOGRAFÍA	pág. 147
INDICE DE IMÁGENES	pág. 149

AGRADECIMIENTOS

Esta es la parte que más me gusta. Escribir los agradecimientos es un trabajo de memoria y debido a que el no olvidar a nadie requiere de una concentración excepcional, no es tarea fácil. Los agradecimientos pueden ser altamente peligrosos, pero igualmente asumo el riesgo. No seré original: haré una lista. Un directorio, eso es, un remedio pre-alzhéimer. Pensando de nuevo, enumerar y hacer una lista es como dar mayor importancia a aquellos que están al principio de la fila. Al final, no sabía que escribir los agradecimientos podía ser tan complicado, algo casi metafísico.

Como es normal y poco original, agradezco a mi mamá Brigitte y mi papá Pedro por invitarme a este mundo tan raro; por lo tanto, les dedico antes que a nadie este documento y los proyectos que vienen con él. Automáticamente, paso a mis hermanas y hermano, Lydia, Davina y Elric. A mi abuela de 114 años... no, es broma, pero si tiene 92 años; al primo Rubén, a la Yoli, a la tita Marie, a la tita Carmen y a tito Pepe, mi tío preferido que desde el cielo se está partiendo de risa con un trocito de chocolate arrinconado entre sus dientes y sus labios; al resto de mi familia querida de España.

Ahora paso a mis amigas y amigos tan queridos y que sí, tuvieron mucho que ver con el desarrollo de esta tesis. Pienso en agradecer a Diego Renart (alias Duchamp), Cristian Araujo (alias Papi), Jesús Álvarez, Santiago Rueda, Ruth Montiel, Fernanda Barreto, a mis amigos del grupo de Whatsapp mamones, a Vanessa Negret, Catalina Borjacá, Pedro Ortiz, Manu Mojito, Almudena (alias Alumux), Lion Sitté, Alfredo Rodríguez, Betty Zorzán, Paola Rendón (alias Pao Chef), Bernardita (alias BB), Pablo BB, los amigos de la FAD, de La Complutense, de Colombia, Bolivia, EE.UU y al resto de México, a Linda Kadri, Eunice, Rosy, a Daniela y a la admirable y generosa diseñadora de esta tesis, Ache Herrera.

También me gusta recordar a los animales: el Pechochín, el Ecolín, Cleto, Fango, Rio, Bohéme, Bettina, Marroncín y a los dos perros que saludaba todos los días en la colonia Postal pero que no sé cómo se llaman.

A mis tutores muy queridos, generosos y pacientes conmigo: Yuri Aguilar, Álvaro Villalobos, Pavel Ricardo y Marco Sandoval. No crean que olvidé al Dr. Gerardo García Luna. Pero, ¿por dónde empiezo? Bueno, ahí va: Gerardo es mi tutor principal ya desde hace 6 años; yo casi era un niño. Gerardo tiene el mérito de aguantarme (al igual que muchos de las personas nombradas anteriormente, por no decir todas) y él ha sido el guía que me ha llevado al santo grial de mis estudios en la FAD. Gerardo es un iluminati, un poseído de gentileza y en sus canas recientes se nota la labor vivida. Como un gran hermano, siempre ha estado a mi lado durante todo este tiempo. Así sin más, merci du fond du coeur mon ami Gerardo.

Me estoy emocionando en recordar la importancia de conocer a tantos seres tan hermosos. Soy un chico de suerte.

Os quiero mucho.

Nota importante: perdón por los que olvidé.

PIEDRA DE SOL

Octavio Paz, 1957

(...)

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:

no hay nadie, no eres nadie,
un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
de una niña ahogada hace mil años,

miradas enterradas en un pozo,
miradas que nos ven desde el principio,
mirada niña de la madre vieja
que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve en el padre grande un hijo niño,
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?,

¿caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!
esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo:
¿hacía planes
para el verano? y todos los veranos?
en Christopher Street, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?,
¿por la Reforma Carmen me decía
"no pesa el aire, aquí siempre es octubre",
o se lo dijo a otro que he perdido
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,
¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
hablando solo como el viento loco
y al llegar a mi cuarto? ¿siempre un cuarto?
no me reconocieron los espejos?,
¿desde el hotel Vernet vimos al alba
bailar con los castaños? "ya es muy tarde"
decías al peinarte y yo veía
manchas en la pared, sin decir nada?,
¿subimos juntos a la torre, vimos
caer la tarde desde el arrecife?
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenias en Perote?,
nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

(...)

Para escribir esta tesis había¹ que reducir la distancia, apresurar la perspectiva, darse el tiempo en llegar hasta la orilla. Había que renunciar a un objetivo caprichoso, a un horizonte teórico demasiado edulcorante. Cambiar de pretensiones, eso es, había que ser honesto, aunque fuese el tiempo para recordar con precisión: fechas, rostros, atardeceres; ellos, yo; el porqué y el cómo. Dicen, en otras latitudes, que la sinceridad incrementa el potencial de la memoria y que ayuda a sintonizar el recuerdo vivido con el recuerdo de la imagen construida.

Así, este proyecto aspira, con la actitud de búsqueda, instigar los proyectos que se dieron en el tiempo de mis estudios académicos², con las pretensiones de fundamentar el papel activador de la conciencia simbólica de quienes observan y descubren mis obras. Asimismo, debo advertir al lector sobre la importancia de la fuerza de la experiencia en la creación, la percepción y el goce de los proyectos artísticos. Para ellos, me aproximaré a tres temáticas principales que engloban los trabajos más representativos de mi producción artística: frontera, migración y un apartado dedicado al estudio de caso de la 2da Bienal de Artes y Diseño de la UNAM, "Pedir lo imposible".

Se entiende que la selección de estos apartados parte de una voluntad de conglomerar y abordar de la mejor manera los conceptos principales y fundamentales de mi investigación. En este sentido, el primer capítulo hace hincapié sobre algunos de mis proyectos que hablan de la frontera en sus diferentes formas y especificaciones conceptuales. El segundo bloque, se enfoca en dos proyectos recientes realizados durante el doctorado sobre la migración, atravesado por el racismo, las diferentes violencias y el exotismo, entre otros. El tercer apartado, trata sobre la alimentación y sus enunciados coetáneos tales como la identidad, la construcción del gusto, los flujos económicos, etc. Y como último, el estudio de caso se orienta más hacia el trabajo de campo académico, es decir, la dirección de la segunda Bienal de Artes y Diseño de la UNAM, "Pedir

1 "Había" porque en un primer borrador del proyecto de tesis, traté de integrar en el mismo muchos conceptos teóricos que no podía abarcar como artista en el sentido que no he tenido la preparación adecuada en filosofía, por ejemplo. La presión contemporánea del arte y sus discursos voluptuosos es tal que sentía la necesidad de mencionar tal autor o tal concepto para justificar algo de mi práctica pero que a la vez no podía sostener. Mis tutores, muy pertinentes en sus críticas, hicieron hincapié en que potencialice lo sabido para tener de esta manera un trabajo honesto, preciso y más contundente.

2 Aunque abordaré algunas obras desarrolladas antes de ingresar al posgrado, los proyectos descritos a lo largo de esta tesis se enfocan en los años académicos de la maestría y, sobre todo, del doctorado.

lo imposible”.

Ahora bien, si esta tesis tiene como propósito la descripción de dichos trabajos e investigaciones, ¿Por qué llamar este trabajo “el arte como excusa” y hacer hincapié en la experiencia de los procesos artísticos?. Y por otra parte ¿Por qué llamar al arte como “excusa” –¿excusa de qué?– y por qué no como “el arte como oportunidad”?.

Según el diccionario de la real academia española, “excusa” significa razón o argumento que se da para justificar una cosa, en especial una falla, un error o una falta o para demostrar que alguien no es culpable o responsable de algo. El arte como excusa, aquí está muy ligado a la oportunidad que nos ofrece el arte como vía de posibilidad de vida. La excusa aquí es abordada desde la ingenuidad, la excusa infantil; el niño que con la excusa de ir a comprar tortillas para la comida aprovecha la misma tarea para comprarse algunos caramelos con las pocas monedas que le quedan de cambio. El arte para mí se plantea como un juego ilimitado de posibilidades que tiene la capacidad de generar una interacción entre una experiencia y su entorno. Por otra parte, pienso que el arte se presenta ante mí como un intersticio poroso, una malla fina de algodón que deja traspasar a través de ella la seriedad de temas como la violencia, lo absurdo de mis pretensiones de ser legitimado por el mundo del arte, la posibilidad del encuentro mágico con algún paisaje olvidado, el intercambio con gente de un país o cultura diferente a la mía o, simplemente, el pleno goce de estar observando una obra por el simple hecho de lo bella que es.

Para cuestionar y poner en tensión los conceptos citados anteriormente, opté por unas lecturas que van desde la crónica periodística de Ryszard Kapuscinski, las novelas de Octavio Paz, José Agustín, Salvador Elizondo, León Tolstoi y Albert Camus, algunos textos psiquiátricos de Franz Fannon, textos sociológicos de Bourdieu, John Dewey, otros tantos históricos de Donna Haraway y hasta unos catálogos de las obras del artista Santiago Sierra o de Roberto la Torre, entre otros. Todos estos materiales para esta investigación fueron elegidos con base en mis influencias educativas europeas, pero también, y sobre todo, al estímulo y recomendaciones de mis profesores y amigos artistas de México y el resto de América Latina.

A lo largo del desarrollo de este trabajo veremos claramente el cambio de mis tendencias intelectuales³ a medida que los aconteceres y contextos culturales van transformándose. En este sentido, para mí es importante identificar cómo las fuentes epistémicas van enriqueciéndose y alterándose a medida que uno va cambiando de latitudes⁴, educación y amistades. Así, se harán evidentes las siguientes preguntas:

3 Es decir, mis tendencias conceptuales: los conceptos fundamentales estudiados a lo largo de mis estudios.

4 Países, regiones y contextos culturales.

¿DESDE DÓNDE PIENSO EL MUNDO? ¿CÓMO SE ARTICULA
ESTA PREGUNTA EN LA ELABORACIÓN DE ESTE TRABAJO?

Para recapitular lo dicho, con El arte como excusa quiero señalar las intrincadas relaciones de complementariedad⁵ y colisión que suelen presentarse entre el arte y la vida; asimismo, este proyecto de tesis doctoral es mucho más que una propuesta analítica circunscrita en la mera descripción de los proyectos artísticos realizados durante el periodo académico, es una apuesta teórica que pretende generar un espacio de diálogo entre el arte y la vida, entre la experiencia resultante del arte y mi experiencia, teniendo en cuenta esta última en toda su dimensión y repercusión política y social.

Frente a lo anterior, y para tratar de mantener una cierta cohesión discursiva en el tema abordado, El arte como excusa plantea a lo largo de este documento una serie de aconteceres acerca de mi práctica artística, mi vida y mi experiencia. Por lo anterior, este proyecto de tesis se divide en cuatro apartados –con sus sub-apartados respectivos–. El desarrollo de este trabajo se presenta bajo la forma de una crónica, es decir, un diario que va exponiendo un análisis teórico entremezclado con una narrativa acomodada a unas experiencias específicas.

Los proyectos vinculados a los apartados son: 20 hombres africanos en el Museo del Prado, que consistió en el reclutamiento⁶, ingreso y visita de 20 hombres a una exposición temporal del Museo del Prado, Madrid; Entrada Libre, una propuesta pictórica-“dibujística” en la frontera de Túnez con Libia durante la invasión por parte de las tropas militares francesas en Libia; Taquería; –trabajo dirigido por el Dr. Yuri Aguilar– fue una propuesta de investigación en la Ciudad de México sobre el tema de la arquitectura social en un contexto específico; El mercado de la muerte, que expone una serie de entrevistas y negociaciones que me llevaron al seno de un grupo criminal que roba las pertenencias de los inmigrantes que viajan sobre el tren de mercancía, La Bestia⁷; el Banquete, trata sobre la función social de la comida vista como espacio de posicionamiento, encuentro e interacción política, y finalmente, la 2da Bienal de Artes y Diseño de la UNAM “Pedir lo imposible” nos cuenta, con nuevos paradigmas culturales, el desarrollo y los preparativos de la 2nda bienal auspiciada por la Facultad de Artes y Diseño (FAD).

5 Pierre Valls (coord), “Fe de Erratas: arte político”, edición {con} Tensión editorial, Ciudad de México, 2015, p. 9.

6 Diego Renart, “Los 20 de Valls, un asalto desde la inversión racial”, Afrokairos, Madrid 2013.

7 Cada año, 400 000 candidatos al exilio atraviesan México para tratar de cruzar la frontera con los Estados Unidos ilegalmente. La forma más rápida de recorrer los 2,500 kilómetros es a lomos de un tren de carga. Los migrantes lo llaman “la bestia”. Para más información al respecto, ver: <https://www.france24.com/es/20181217-bestia-migrantes-eeuu-mexico-honduras>

Ahora bien, durante una de mis tutorías de doctorado mis tutores me comentaron lo siguiente a propósito de mi tema de tesis:

¿PORQUE TE EMPEÑAS EN HABLAR DEL OTRO CUANDO TUS ESTUDIOS Y PREOCUPACIONES SON INHERENTES A TU HISTORIA PERSONAL? MEJOR CUÉNTANOSLO DESDE TU PROPIA EXPERIENCIA.

En cierto modo tenían razón. Para el desarrollo de esta investigación no tiene caso hablar de temas concretos como la inmigración, la frontera, la alimentación y no incidir sobre mis propias experiencias. Esta manera de abordar mi propuesta teórica es algo nuevo para mí pues nunca me gustó la idea de contar lo que ocurría fuera de la propia obra, es decir, nunca estuve de acuerdo en capitalizar⁸ mis relaciones con quienes trabajo, los momentos más íntimos, etc. Pero para este caso preciso en que se trata de profundizar en temas específicos, creo que contar los entramados, motivos y contextos particulares a mi producción artística es algo pertinente y esencial.

Como dice Luis Sepúlveda en "Narrar y resistir":

(...) LA IMPORTANCIA DE CONOCER EL PASADO PARA COMPRENDER EL PRESENTE E IMAGINAR EL FUTURO.

Soy hijo de un padre español, emigrante que hacia los años 70 salió de España a Francia durante el régimen franquista. Joven inmigrante, mi padre conoció a mi madre francesa en la ciudad dormitorio de Pierrelatte, pueblo de unos 10, 000 habitantes al límite de la región provenzal, al sureste de Francia. Mi padre y madre eran obreros. Crecí en una cité, barrios periféricos construidos a finales de los años 60 para recibir a la clase obrera y más tarde a los inmigrantes que trabajaron en la construcción de la central nuclear a pocos kilómetros de la ciudad. En el barrio residían las primeras generaciones de magrebíes, portugueses, españoles y una clase obrera francesa de souche⁹.

Al contrario de las actualidades recientes sobre el racismo en los barrios periféricos franceses, mi niñez en el barrio fue un recuerdo agradable. No recuerdo un semblante de racismo en esa época. De hecho, yo crecí en parte en una familia ma-

8 Me refiero a hacer de mis procesos artísticos una obra como tal y per se especular con ellos.

9 Sinónimo de autóctono o indígena. Franceses que no tienen descendencia extranjera.



roquí y musulmana, mi madre me dejaba por horas en ese hogar. Recuerdo olores de cúrcuma, múltiples movimientos en toda la casa, risas y mucho amor. Ciertamente había que respetar reglas y costumbres, respetar a la mamá y saber comportarse en la mesa, nada que difiriera de mi casa de tradición católica. Orgulloso de haber vivido bajo la influencia y costumbres de aquella familia, dicha experiencia permeó en mí para siempre.

Hablando de racismo o de cuestiones de clase social, era evidente que mi barrio formaba parte de la zona económicamente más deprimida de la ciudad. No había horizonte verde o praderas como suelen verse en toda la región; todo era cementado, incluso nuestro porvenir. A medida que pasaba el tiempo hacía más hincapié en los franceses que vivían tras la vía férrea en un barrio residencial de clase media.

Ahora que lo pienso, nunca nos sentimos parte de esa Francia que nos dibujaban en los medios de comunicación y películas (entre otros); de hecho, a mí me decían “el español”, como si el ser francés fuese tara o pecado, pero lo extraño es que todos éramos franceses, aunque vistos como hijos de inmigrantes por la mayoría de la gente. La dirección de nuestro domicilio lo decía todo: cité ¹⁰ du Roc y así nos condenaban a ser inmigrantes para siempre. La vía férrea fue la primera frontera que pude distinguir con claridad.

10 Cité fue cambiado por Résidence (residencia) en 2012 por motivos de segregación. De facto, en el curriculum cuando veían de dónde venías y en dónde vivías había más probabilidad de que no se te contratase.



II. Pierrelatte, La gare SNCF, image Overblog

En otros aspectos de mi vida, mi padre empezó a viajar al extranjero para Prezioso¹¹, una empresa de pintura industrial petrolera. Durante los años 80 él viajaba por trabajo a países y lugares de los que yo nunca había escuchado: Alemania del Este, Abu Dabi, Tailandia, Sicilia, Cantón, Angola... Mi padre era muy aficionado a la fotografía, pintura y documentales; a menudo me contaba, tal vez de manera exagerada, sus aventuras y peripecias en África¹² durante la guerra de Angola o en los bajos fondos de Bangkok.

Por mi parte, empecé a estudiar en la escuela de Bellas Artes a los 31 años, pero antes, había sido albañil en Francia, vendedor de verduras en Aluche (Madrid), obrero en una refinería de Alemania del Este, artista callejero en Buenos Aires, dueño de un camión de venta de churros y chocolate en Murcia en el sur de España, gerente de una tienda de bolsos y maletas de viaje, vendedor de helado en la playa de Saint Tropez, en los veranos me partía hacia las vendimias en el sur de Francia, etc., pero dentro de todas estas labores, el trabajo que me enseñó la vida en sus facetas más entrañables fue el oficio de camarero. Durante muchos años he laborado en el mundo de la noche siendo bartender en los bares nocturnos de Madrid, España. Puede parecer anecdótico pero "del mundo de la noche se aprende mucho", sentencia que me repetía Cristian, mi querido compañero y amigo del bar La Turuleta. Solo ahí empecé a conocer las intrigantes historias de drogas, prostitución, violencia, peleas, corrupción y tráfico de todo tipo.

11 Empresa fundada por una familia de inmigrantes italianos en los años 70.
12 De hecho, mi papá se volvió a casar en Nigeria. Ahora tengo dos hermanas Franco Nigerianas.



Así, el viaje, la vida de barrio, la calle, los robos, el sexo, la cuestión de género, el multiculturalismo, la violencia, el racismo, los diferentes tipos de tráfico, las drogas, las peleas, las clases y la vulnerabilidad social, la noche y la vía férrea, entre otros, han sido todos temas vividos y recuperados en mi producción artística aún a pesar del tiempo.

EL
PARAÍSO
TIENE
FRONTERA

Este apartado amplía la reflexión iniciada durante la introducción. El tema de la frontera tratada desde el arte contemporáneo no es nada nuevo. A pesar de ello, los flujos de población, migraciones, exiliados y el nomadismo, así como las situaciones geopolíticas internacionales, están constantemente sujetas a desplazamientos, cruces y otros pasos, es decir, están en un perpetuo estado de cambio. Estos contextos cambiantes generan puntos de reflexión desde los diferentes campos de conocimientos. Si los artistas contemporáneos también retoman la cuestión de la frontera e imaginan propuestas, muchas veces críticas o políticas, la propia disciplina artística se ve atravesada por la “cuestión de las fronteras” tanto a nivel teórico como práctico, a través del cuestionamiento de categorías artísticas, redes de distribución y criterios de juicio. Los artistas que trabajan sobre el tema de la frontera son muchos, pero sólo particularmente algunos me inspiraron de manera exponencial, y dentro de éstos últimos están Santiago Sierra, Francis Alys, Medina Valcarcel y Edgardo Aragón, entre otros.

A continuación, haré una revisión sobre los trabajos relacionados con el tema de la frontera. Muchos de los proyectos presentados aquí forman un primer cuerpo de trabajo de los primeros años de mi carrera. Pienso en que hoy resulta importante volver a aquellos trabajos, ya que los mismos fueron la base que nutriría a los proyectos realizados en el doctorado 6 años más tarde. Existe una forma cronológica en presentar los proyectos y esta manera de proceder es significativo ya que cada proyecto repercute conceptualmente sobre el otro.

Empiezo por presentarles el proyecto 20 africanos en el museo de prado (2011) hasta llegar a la instalación de los contrafuertes (2013). Por lo tanto, este apartado relata los proyectos que ocurrieron durante dos años, entre 2011 y 2013.

EXPERIENCIAS
INCÓMODAS

Si tengo que poner una fecha al inicio de mi carrera, esta sería en el año 2011. En este año había decidido dejar por un momento la pintura de caballete para enfocarme en la escultura e instalación artística. Sin duda, esta elección tuvo mucho que ver con las cualidades profesionales de los profesores que impartían las clases: Pablo de Arriba¹³ fue mi profesor de escultura durante cuatro años y aparte de su gran calidad como profesional, Arriba tenía una actitud abierta y arriesgada. Otro factor que me hizo renunciar a la pintura y optar por otro tipo de práctica artística fue el descubrimiento de la obra de Santiago Sierra. En aquellos tiempos, una obra suya en particular me hizo reflexionar más allá de la propia forma y me situó en la importancia del papel del público dentro de la acción y activación de la obra de arte; esa obra se trataba de un rectángulo de 1000 x 400 cm cortado sobre el suelo: “La obra consistió en realzar, primero un corte, y luego un vaciado del material sobrante sobre el suelo del espacio. De esta forma el rectángulo central quedaba limpio y alrededor se acumulaban los trozos rotos al suelo. El público prefería caminar sobre los trozos que circundaban el rectángulo¹⁴.”



13 Pablo de Arriba del Amo compagina desde hace más de veinte años la docencia en el ámbito de la escultura y las Bellas Artes con el desarrollo de su propia obra artística. Concibe la disciplina y la producción escultórica como algo ligado estrechamente al público, que participa de ella y que tiene un importante papel una vez concluida. “La escultura se transforma, participa del espectador y el espectador de ella para completarse”, como explica en un artículo sobre El entorno y el espacio escultóricos. La instalación artística. (Akal, 2009).

14 Santiago Sierra, “Catálogo de la Bienal de Venecia”, Edición del ministerio de cultura, Madrid 2003.

La adecuación entre la forma con la actitud y comportamiento del público hace de este trabajo una obra que abarca muchas de las premisas¹⁵ del arte contemporáneo, y más específicamente, tanto del minimalismo y formalismo como del arte relacional; retomando las palabras de Pablo Redondo Mora:

“LA IDEA DE QUE LA OBRA SE COMPLETA CUANDO ES CONTEMPLADA POR SU DESTINATARIO FINAL, CONVIRTIÉNDOSE EL PÚBLICO Y SUS INTERACCIONES EN PARTE DE LA OBRA DE ARTE”.

1.1.1. ARBEIT MACHT FREI

En aquel marzo del 2011, Arriba nos propuso sus alumnos, realizar una escultura como ejercicio. Exento de modalidades formales empecé a explorar diferentes formas de adecuar la escultura con la instalación. En ese entonces era importante para mí plantear el ejercicio como una obra que pudiese ser leída desde adentro y afuera de la facultad. Para eso, realicé Arbeit Match Frei¹⁶, una réplica a escala del letrero de entrada del campo de refugiados de Auschwitz en Polonia que en el cartel tenía inscrito “el trabajo te hará libre” y que una vez ejecutada la puse a la entrada de la facultad de Bellas Artes de la Complutense de Madrid. En un tiempo donde apenas entendía lo que implicaba hacer tal o tal obra, la facultad se sublevó y tanto alumnos como profesores denunciaron la infamia de instalación que había hecho.

El curso de las clases se vio afectado y como si de un juicio se tratase, tuve que arrepentirme de mi sacrilegio ante la memoria de las víctimas de la Shoa, e infligirme una condena pública, esto en el anfiteatro de la misma facultad delante de doscientos alumnos y profesores¹⁷. Arriba y Selina Blasco¹⁸ estuvieron presentes para apaciguar las condenas y la misma censura. La obra duró seis horas instalada para luego ser descolocada.

15 Un arte que tiene una necesidad de concientizar e intelectualizar el arte.

16 Javier San Martín, *La guía del arte del siglo XXI*, Edición Bilbao Arte, Bilbao, 2019, https://es.slideshare.net/Artium_Vitoria/2-archivos-y-documentos-por-francisco-javier-san-martin

17 Hay que resaltar que la situación fue delicada porque el primer ministro de Israel hizo en aquel año una visita oficial al Palacio de la Moncloa, edificio que linda a pocos metros la Facultad de Bellas Artes. El servicio secreto israelí (MOSAD) estaba haciendo reconocimiento de seguridad y sin saberlo, la instalación hubiera activado un problema diplomático a sabiendas que en otros países como Alemania está totalmente prohibido bajo sanciones penales escribir o decir esta frase en un lugar público. Para más información al respecto ver: <https://www.meneame.net/story/presentadora-alemana-despedida-usar-lema-lema-nazi-arbeit-macht-frei>

18 Profesora de historia del arte en la misma facultad. En 2011, Selina Blasco formaba parte de la coordinación cultural y fue quien me otorgo el permiso para instalar el letrero. Después de las quejas no tuvo otra elección que pedir que se retirara.



V. Pierre Valls, Arbeit Match Frei, Madrid 2011

Es cierto que tenía un afán de provocar; entendía que el arte era necesariamente contestatario y que por ende tenía que jaquear todos los discursos complacientes acerca del arte contemporáneo. Con esta pieza, no tenía un análisis retórico bien definido ni tampoco nada que pudiese reflejar en ella una cierta intelectualidad, sólo pensaba que la puerta de entrada de la facultad era una frontera como cualquier otra, como aquella vía férrea de mi infancia; por otro lado, quería hacer hincapié sobre la incongruencia del aprendizaje del arte en el sistema educativo. Pasado el tiempo, la obra fue discutida en diferentes centros de artes del país. Por el bien de mi carrera había entendido que podía prosperar como artista ofendiendo la moral establecida. Los profesores que alaban el Accionismo Vienés, Tucumán Arde en Argentina, las obras de Teresa Margolles hasta los poemas de Rimbaud y que iban diciendo por doquier que el arte sirve para romper con todo¹⁹ lo establecido fueron los primeros en censurar la obra y en intentar hacer que mi carrera fuese lo más corta posible. Es cierto que contaba con mis detractores, quienes pensaban que la libertad de expresión es la piedra angular de cualquier institución educativa. Con el tiempo y más adelante en este mismo documento, veremos que estuve, en parte, errado en mi análisis sobre el arte político.

Volviendo al año 2011, mi manera de entender el arte había cambiado totalmente. Muchos de mis ejercicios de clases pasaron a ser investigación artística y activis-

19 **Modo de pensar, la bien pensance (fr).**

mo artístico, tales como las acciones e intervenciones sin permisos en museos²⁰, centros comerciales²¹ e instituciones religiosas²². Todo lo que representaba para mi una aversión hacia mis ideales era atacado. En sus Cuadernos²³, Albert Camus responde así en forma de declaración de amor:

“TENGO LA IDEA MÁS ALTA Y APASIONADA DEL ARTE. DEMASIADO ALTO PARA ACEPTAR SOMETERLO A NADA. DEMASIADO APASIONADO PARA QUERER SEPARARLO DE CUALQUIER COSA”.

Por lo tanto, el artista está sujeto, si no a las reglas, a la percepción de aquellos

20 Intervención en el Museo de Arte Reina Sofía. Para la misma introduje un lienzo de 200 x 200 cm desmontado en el museo. Con un grupo de amigos de Bellas Artes y de la facultad de Filosofía, intervenimos con pintura, acciones y performance la sala “carbonera”. La acción (baile, música, pintura performática) reunió a todos los visitantes del museo que se prestaron a la propuesta. Los vigilantes, desbordados, avisaron al director del propio museo, que al entender que se trataba de acciones pacíficas y culturales, nos dejaron proseguir con el manifiesto sin problema.

21 Durante la fiesta de navidad, junto con un amigo de la facultad de historia del arte, pusimos en una caja de plástico transparente un reproductor de música. La caja era hermética y no se podía acceder al reproductor salvo rompiendo el plástico. El disco que iba a ser reproducido era “Centro comercial anormal” del grupo de música vasco Lendakaris Muertos. La acción consistía en atar con una cadena la caja en un asiento del McDonald’s del centro comercial de Príncipe Pio de Madrid y programar el disco para reproducirse a un tiempo determinado. Una vez anclada la caja y puesto el disco en marcha, nos fuimos a la entrada para ver lo que sucedía. El resultado fue inesperado, ya que el centro comercial fue evacuado. Más de 3,000 personas fueron desalojadas, muchas incluso partieron sin pagar del McDonald’s, los cines, etc. La policía antiterrorista, los antidisturbios y un helicóptero llegaron al mismo centro para explotar la caja poco tiempo después. En los periódicos y televisión dijeron que fue un atentado fallido pero que no sabían a qué banda criminal atribuirlo. Con el tiempo vino un gran mea culpa porque hubiera podido generar accidentes, pero el caso es que después de este acontecer, el centro tuvo que reconfigurar su estrategia de seguridad ya que anteriormente al hecho se dio a conocer que el centro no estaba preparado para cuestiones de evacuación ni contaba con protocolos de seguridad.

22 Similar al caso de la intervención en el centro comercial de Madrid, esta vez fui con el mismo amigo a la iglesia católica Santa María en Dublín para realizar la acción. La propuesta era que en una caja de plástico se pusiera un reproductor de audio programado para que durante la misa se reprodujera el sonido grabado en el disco. La Iglesia Santa María ha sido el escenario de una multitud de casos de pedofilia y su encubrimiento durante años ha sido revelado por la prensa como uno de los acontecimientos más repugnantes de la historia de la iglesia católica en Irlanda. Como justiciero y a modo de revancha, durante la misa en la iglesia se colocó escondido un reproductor de CD en la que se grabaron sonidos del discurso del papa, de niños y de escenas pornográficas. El reproductor se programó con antelación para reproducirse al momento de la misa.

23 Albert Camus, Carnet, (París: Gallimard, 1964).

que lo admiran, pero también de aquellos que quieren obligarlo en nombre de principios de valor normativo equivalentes a los de la libertad de creación²⁴. El artista debe asumir la responsabilidad de sus acciones, pero debido a que es libre de crear, el artista puede permitirse superar los límites de lo legalmente correcto, a aventurarse en las tierras áridas y desconocidas de la irresponsabilidad²⁵.



VI. Pierre Valls, *Oh my God*, Dublin 2011

24 Camus y Sartre están de acuerdo que el artista no puede liberarse de las reglas que lo rodean; es consciente de que es el autor, en particular, de una obra de arte y no puede “someterse a nada”, incluso si solo procede a la divulgación de su trabajo, porque el arte está sujeto, aunque sólo sea a la vista del público.

25 Esta libertad está reconocida y protegida por tres textos de alcance internacional: el Pacto de Derechos Civiles y Políticos, la Declaración Universal de Derechos Humanos, la Carta de Derechos Fundamentales. “Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión; este derecho incluye las libertades para [...] difundir [...] ideas [...] en forma artística”.



1.1.2. 20 AFRICANOS EN EL MUSEO DEL PRADO

El mismo año de 2011, presenté el proyecto 20 africanos en el Museo del Prado²⁶ para una convocatoria organizada por la Universidad Complutense de Madrid. Nunca me pareció que las obras de arte tuvieran que tener un título que no correspondiera exactamente a lo que realmente eran. Rafael Doctor, en una reseña de su libro el Arte Contemporáneo Español 1992-2013 dice:

SIGUIENDO LA ESTELA DE LAS ACCIONES CONTRA CAPITALISTAS DE SIERRA Y UTILIZANDO UNAS ESTRATEGIAS MUY PRÓXIMAS EN LAS QUE EL PROPIO TÍTULO DE LA ACCIÓN DEFINE TODO EL PROCESO DE LA OBRA, OTROS ARTISTAS COMO PIERRE VALLS (FRANCIA, 1977), KARMELO BERMEJO (MÁLAGA, 1970) Y JOSECHU DÁVILA (MADRID, 1966) EN LOS ÚLTIMOS AÑOS HAN REALIZADO TODA UN SERIE DE ACCIONES QUE INTENTAN PONER DE MANIFIESTO LA PERVERSIÓN TANTO DEL SISTEMA ARTÍSTICO COMO EL SISTEMA CAPITALISTA EN GENERAL²⁷.

En este sentido, el carácter político e ideológico de mi obra ya estaba asumido como tal por la gran mayoría de actores de la escena contemporánea del arte. En relación con lo mismo, la obra 20 hombres africanos en el museo del Prado surgió a raíz, como en todo, de múltiples factores; en gran parte la búsqueda temática de mi obra acontece en relación con lo que va sucediendo durante mi cotidianidad.

En ese entonces, para ir al trabajo cada noche tenía que recorrer con moto los lindes del Palacio Real de Madrid para luego tomar el camino hacia el bar en donde laboraba y cada vez más me interpelaba la cantidad de africanos que para ganar algunos euros ayudaban a los conductores a aparcar sus autos. Lo que me llamaba la atención era la yuxtaposición de la condición social que manifestaban esos chicos con el telón de fondo del poder monárquico, el Palacio Real. Paralelamente a estas apreciaciones, era muy asiduo a ir a ver las exposiciones en el Museo del Prado: La espera

26 El Museo del Prado es el más importante de Madrid y uno de los más grandes del mundo por albergar obras de Goya, Velázquez, Del Bosco y otros pintores reconocidos.

27 Rafael Doctor (dir.), Arte español contemporáneo 1992-2013, La Fábrica, Madrid, 2013, 448 pp., consultado en: https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/18946/Tesis%3A%20Diego%20Renart%20Gonz%C3%A1lez

para entrar en este museo duraba varias horas, el público en general era manso y sus miembros muy parecidos a cualquier turista de playa; la entrada del museo para las exposiciones temporales costaba quince euros. En el interior de esas salas, las paredes estaban revestidas de terciopelo rojo con ornamentos que eran tan ostentosos como hermosos. Aquí, el público se veía sofisticado con cuerpo erguido y narices punzantes, y con aire seguro y decidido se deleitaba en los lienzos con ojos semidormidos; yo nunca me sentía a gusto en estos lugares a pesar de que las obras expuestas me emocionaban mucho.

Platicando con mi gran amigo ahora Doctor en historia del Arte, Diego Renart²⁸, reflexionábamos desde dos perspectivas antagónicas: Una era la de la situación de precariedad de los africanos cerca del Palacio Real, y la otra la del elitismo cultural en el Museo Nacional del Prado. Le conté mi impresión sobre los chicos que ayudaban a aparcar los coches y del museo del Prado y así llegamos a la siguiente pregunta: ¿qué sería si esos chicos fueran por un momento invitados a disfrutar de la exposición temporal en el Museo del Prado? Ciertamente esta manera de proceder me remetía directamente a la obra de Santiago Sierra –cosificar los sujetos para generar un capital simbólico y luego económico-. Pero aún en ese tiempo, mi aproximación artística funcionaba más como intuición que un entendimiento ontológico de la acción artística.

La estrategia para poder conformar ese proyecto era sencilla: Dentro del grupo de africanos que ayudaban a aparcar coches había que buscar a la persona adecuada y con autoridad suficiente para convencer a los demás chicos y entonces, ahí conocí a Albert, de origen senegalés. Siendo Senegal una antigua colonia francesa, Albert hablaba francés y fue así pudimos entablar una relación “amistosa”. En ningún momento traté de complacerlo o convencerlo que el arte era esencial para mejorar el mundo, le dije esencialmente que le iba a pagar veinte euros a cada uno de ellos para que vinieran conmigo a visitar la exposición temporal de Ribera el Joven en el Museo del Prado. Esta negociación tomó un par de semanas en las que tuve que conocer al resto del grupo de africanos. La primera reunión que tuvimos fue en una sala de juego en la glorieta de Embajadores, también en Madrid. El lugar era muy oscuro y con un mobiliario muy escueto, los chicos no jugaban a las máquinas y solo estaban allí gastando el tiempo con una coca-cola en la mano y un porro de hachís en la otra. Como en tantas otras situaciones similares, mi primera impresión fue muy reticente: Yo no tenía nada que hacer aquí,

28 **Diego Renart es doctor en arte por la facultad de Vitoria en el País Vasco. Diego ha sido durante todos estos años mi gran cómplice para ejercer las peripecias artísticas. Muy consciente del valor entre vida y arte, Diego siempre me ha acompañado, aconsejado y muchas veces me ha ayudado a tomar los registros de los proyectos.**

Para más información al respecto ver: Ars Bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHUko Artearen Historia eta Musika Saileko Aldizkaria. UPV/EHU Press
https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/18946/Tesis%3A%20Diego%20Renart%20Gonz%C3%A1lez

a sabiendas que ellos tampoco se preocupaban por saludarme con una gran simpatía. Lo mismo me puse a platicar con ellos. Yo algo sabía de sus países de origen como algunas costumbres o situaciones que mi padre me había contado años antes sobre el Gabón, Nigeria, Senegal y otros muchos de los países africanos del cuenco occidental de Guinea. La franqueza es necesaria en estas situaciones: nada de fábulas y de complacencias raciales, cada uno de nosotros sabía el lugar que ocupaba en esta sociedad. Nunca se habló de arte, sólo de mujeres para algunos y dinero para otros. El hecho es que al final con Albert llegamos a reunir diez hombres africanos católicos y otros diez musulmanes; no es que fuera necesario este multiculturalismo religioso, pero se dio así. La cuestión ética aún no figuraba en mis planteamientos artísticos.

Semanas después nos reuníamos a las 12 del mediodía en la sala de juego de Embajadores. Diego y yo los acompañamos. Todos estábamos nerviosos. Caminamos unos 30 minutos hasta llegar a la entrada del Museo del Prado: nuestros pasos para llegar fueron pesados, como aglutinados al asfalto pegajosos. No intercambiamos muchas palabras, unas sonrisas forzadas a lo mejor. Llegando al Prado hicimos una escala de descanso en un borde de cemento que hacía oficio de banqueta, cerca de la explanada situada frente a la entrada del museo. Mientras Diego contenía la posible deserción de la multitud, yo fui a comprar los boletos de entrada. Pagué con mi tarjeta dedicada al arte; “El arte no es para los pobres”, resplandecía en mi nueva tarjeta de crédito. Días antes, fui a mi banco para pedir una nueva tarjeta, en aquellos tiempos se podían personalizar las tarjetas con fotografías. Para mi nueva tarjeta, le dije a mi banquero que quería que apareciera la leyenda “El arte no es para los pobres” en blanco sobre fondo negro. El banquero no vio ningún inconveniente en hacerlo, tal vez tenía asumido que realmente el arte no era para los pobres. Así, fui con mi tarjeta a pagar los trescientos treinta euros que me costaban las veinte entradas de los chicos, la de Diego y la mía. Este dinero no provenía de ninguna beca, era parte de mis ahorros, como todo el dinero de producción que gaste durante muchos años. No había inconveniente en gastarlo, “es para una buena causa”, decía yo.



Diego era el encargado de fotografiar y filmar la acción y teníamos una cámara digital obsoleta para esos fines. De cualquier forma, no me preocupaba tener un registro de alta calidad debido a que no teníamos permisos ni para grabar ni para fotografiar: Todos y todo era clandestino. Al entrar por la puerta principal del museo los vigilantes, nerviosos, se pusieron delante de nosotros como para detenernos, pero antes de que dijeran algo me interpose entre ellos y los chicos para entregarles de una vez los veintidós boletos, entonces pasamos y nos quedamos unos minutos en la sala de entrada. Los chicos parecían sorprendidos de las alturas del techo, sus rostros se relajaron y sentí que empezaban estar a gusto. Por un momento las multitudes de visitantes hacían de ellos un público cualquiera, pero rápidamente esta situación cambió. ¿Cómo identificar a los intrusos si no fuese por las actitudes de los cuerpos? En ellos algo se veía inusual, había algo que no se podía ver en el público en general. Sus cuerpos eran pesados, herméticos; parecían sobrevivientes de algo, tal vez de un naufragio. Tenían pieles asfaltadas y opacas. Sus cuerpos eran como textos, como libros abiertos: La condición humana de André Malraux hubiera podido ser ese libro. Había otros hombres subsaharianos en el museo, pero eran diferentes; los afroamericanos tenían un estilo peculiar al andar: Parecían ligeros y seguros en sus zapatos de marcas, sus camisetas eran amplias, quizás por miedo en acumular el sudor del día. Por su parte, nuestros chicos tenían ropas muy decentes, pero vestían sobreabrigados. Por un momento, pensé que este cúmulo de ropa era por si un día tenían que escaparse y no tenían tiempo de volver a sus casas para recuperar la poca ropa que guardaban. Había olor a sudor y Diego, los chicos y yo olíamos a papel de periódico húmedo. Eso me recuerda la película del director Bong Joon-ho, *Los parásitos*, cuando uno de los protagonistas que hacía de hombre rico y poderoso dice a su mujer sobre su chofer que “los pobres huelen a metro”. Tal vez así olíamos nosotros.



Entramos todos en la exposición temporal. El impactante color rojo de las paredes nos hacía inclinar las cabezas hacia el suelo. La masa de piel negra había entrado cuando los vigilantes sorprendidos voceaban alterados con sus radios. “¿Qué ha pasado?” pensábamos. El público, metido en sus goces estéticos, no tardó en sentir que ocurría algo fuera de lo normal. “Aquí llega la realidad” dijo Diego en voz baja. Los chicos no tenían premisa de nada: podían irse en cuanto quisieran, el trato era que entraban conmigo pero que podían salir inmediatamente después, cosa que hicieron unos seis chicos, pero el resto se puso a mirar con cierta extrañeza los cuerpos de los Cristos mutilados. Un musulmán me preguntó “¿porque enseñan a su dios en esta situación? ¿A caso no respetan al creador?” No respondí, pues estaba muy ocupado en cómo los vigilantes se estaban organizando para responder a cualquier emergencia. Pasaron unos minutos y el público empezó a acelerar la visita y no tardamos en encontrarnos solos con los vigilantes. Los chicos no se enteraban de que era lo que ocurría, tal vez era algo normal para ellos, algo interiorizado. Casi para salir, los chicos, Diego y yo nos pasamos un rato en las tiendas de los souvenirs y ahí, nos encontramos con seis vigilantes esperándonos, “la jaula de cristal en la que el individuo pueda estar vigilado en todo momento” decía Foucault. Los de seguridad tenían el presentimiento que íbamos a robar, o por lo menos de que no resistiríamos a la tentación de robar un plato serigrafado con la imagen del Cristo crucificado, pero nada de eso, todo salió bien. Algunos de los chicos se mostraron agradecidos por haber podido entrar en el museo. Al salir nos despedimos con rapidez; tratamos de olvidar lo ocurrido, como si fuera del museo la realidad se quisiera imponer de nuevo. Para ellos nada cambió, y yo fui seleccionado por la convocatoria.



X. San Sebastián asistido por las santas mujeres, José de Ribera. Óleo sobre lienzo, 180,3 x 231,6 cm h. 1619 - 1622. Bilbao, Museo de Bellas Artes



Si la violencia física es un medio esencial para obtener la obediencia necesaria para el orden social, la violencia simbólica es más efectiva en la medida en que es sutil e invisible, es decir, se trata de una violencia asumida y disfrazada a través de procesos comunes como el lenguaje, la educación o los aparatos de poder. Aquí lo institucional se levanta como paredes y se integra dentro de una lógica de violencia simbólica; la situación en la que nos encontrábamos es el reflejo de un modus operandi institucional y político. Diego Renart escribió sobre este proyecto lo siguiente:

EN EL CASO QUE PROPONEMOS ES EL RECLUTAMIENTO, INGRESO Y VISITA DE 20 HOMBRES DE RAZA NEGRA A UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL DEL MUSEO DEL PRADO Y LO QUE SUPUSO PARA UN PÚBLICO VISITANTE SORPRENDIDO (INCLUSO MOLESTO) ANTE ESTA IMPREVISTA E INUSITADA SITUACIÓN. LAS PERSONAS SELECCIONADAS A TAL FIN POR PIERRE VALLS, TODOS VARONES, LO FUERON CON EL OBJETIVO DE CAUSAR LA MÁXIMA IMPRESIÓN EN UN RECINTO DESACOSTUMBRADO A LO DIFERENTE MÁS ALLÁ DE LOS CAMBIOS DE EXPOSICIÓN. EN

LUGAR DE DECANTARSE POR UN PERFIL ESTÁNDAR DE GRUPO DE ESTUDIANTES O DE TURISTAS PROVENIENTES DEL MUNDO ANGLOSAJÓN CUYA MANSEDUMBRE ES BIEN CONOCIDA (ASÍ COMO SU AGAZAPADA BELIGERANCIA), SELECCIONÓ UN PERFIL ESTIMADO QUE PRIVILEGIABA LA DUREZA DE LOS ROSTROS, LA MANERA RUDA CONSECUENCIA DE UNA VIDA DIFÍCIL, PERO, TAMBIÉN, LA SIMPATÍA DE UNAS PERSONAS QUE SE PRESTARON POR UN MÓDICO PRECIO CONSCIENTES DE LA INTRUSIÓN Y DE LA OPORTUNIDAD. UNA VEZ COMPRENDIDA LA MANIOBRA SE DISPUSO EL MUNDO DEL REVÉS, EL MUNDO A CAMBIAR, A NORMALIZAR. Y, SIN DUDA, FUIMOS TESTIGOS DE LO QUE TENÍA QUE OCURRIR: VIGILANTES INQUIETOS Y EN GUARDIA, NERVIOSOS E INDECISOS, SEÑORAS DE MORRO TORCIDO, MOTINES DE INDIGNACIÓN, MIRADAS DE INCREDELIDAD, MANOS ESCALOFRÍAS EN LOS BOLSOS, Y TODA ESA INFINIDAD, EN FIN, DE MATICES INCONSCIENTES QUE REVELAN NUESTROS NATURALES MIEDOS Y, SOBRE TODO, NUESTRA IGNORANCIA ATÁVICA.²⁹

Ciertamente, ahora es tiempo de reflexionar si la puesta en escena de los chicos era la mejor manera de exponer un problema: La mayoría de ellos eran indocumentados, por lo tanto, existía un cierto grado de peligro para los mismos. Aunque no hiciesen nada más que visitar el museo, sus cuerpos les delataban.

La relevancia de este proyecto fue premiada con participar en el elenco cultural Intransit³⁰. La gran cuestión es: ¿Qué es lo que les quedó a ellos? “Sea cual sea el escenario, es incuestionable que el arte político es una necesidad de nuestra época”

29 **Diego Renart, Los 20 de Valls, un asalto desde la inversión racial, (Afrokairos: Madrid, 2013).**

30 **Para más información al respecto, ver: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1813-2019-06-05-Intransit-web.pdf>**

diría Gerardo García Luna en su tesis doctoral *La presencia oculta del tercero en discordia*.

1.1.3. ENTRADA LIBRE

Ya había pasado medio año después del tumultuoso principio de 2011. En ese transcurso aproveché el tiempo para conocer a más artistas³¹ y leer con asiduidad autores como Marc Augé, Baudrillard, Marcelo Expósito, Bourriaud y Rancière³², entre otros. Esos trabajos de mayor carácter teórico me llevaron a (re)pensar sobre la gesta productiva de los meses anteriores y, aunque seguía alentado por las obras de Sierra, como el *No Global Tour*³³, mis intereses iban a abrirse hacia múltiples³⁴ caminos artísticos.

A nivel de la política internacional, en ese mismo año Francia invadió Libia para derrotar el régimen de Gadafi. Los sublevamientos de la primavera árabe marcaron desde 2011 el inicio de la toma de conciencia de los pueblos de las antiguas colonias francesas e inglesas. La democracia parecía permear en esas latitudes, aunque ciertamente, se esbozaba la presencia política de los fundamentalistas islámicos apoyados por los países occidentales³⁵. La revolución fue muy aclamada desde Europa. Para mí, era sin duda una oportunidad temática para producir una obra condenando tanto al colonialismo pasivo –neocolonialismo– en los países del Magreb por parte de Francia, como a la beligerancia militar de la misma en Libia. Había mucho material para reflexionar sobre la historia, la democracia y sobre todo la participación de occidente en los negocios sucios:

CONSIDERARSE QUE FRANCIA HA SIDO UNO DE LOS PRINCIPALES PROVEEDORES DE ARMAS A LIBIA UNA VEZ SE LEVANTARA EL EMBARGO DE ARMAS EN 2004, AUNQUE ITALIA PARE-

31 Teresa Margolles, Doris Salcedo, el colectivo *Democracia*, Ai weiwei, Mona Hatoum, Shirin Neshat, Silvano Lora, el movimiento *Tucumán Arde*, entre otros.

32 Leyendo de nuevo este texto, me doy cuenta de que casi nunca he leído autoras mujeres, un asunto muy preocupante.

33 El *NO*, *Global Tour* de Santiago Sierra consiste en un viaje que se inició en Julio de 2009 a través del primer mundo. En él, una gran escultura formada por la sencilla y contundente palabra *NO* recorre diversos países y continentes, emplazada sobre la plataforma de un camión. Para más información al respecto ver: <https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/55780-santiago-sierra.-no.-global-tour>

34 Entiendo como “múltiples” la investigación artística, conferencias, producción etc.

35 Francisco Carrión, “El Islam político florece tras la primavera árabe”, *El Mundo*, 27 de noviembre de 2011, sección Internacional. Véase: <https://www.el-mundo.es/elmundo/2011/10/27/internacional/1319683111.html>

CÍA ESTAR MEJOR POSICIONADA PARA GANAR MILLONARIOS CONTRATOS HASTA LOS ACONTECIMIENTOS DE FEBRERO. POR ELLO, ES MÁS POSIBLE QUE UN CAMBIO DE RÉGIMEN LIDERADO POR FRANCIA PUEDA BENEFICIAR EN EL FUTURO A LAS EMPRESAS Y GRUPOS INVERSORES FRANCESES, TAL Y COMO ALGÚN LÍDER REBELDE LIBIO HA DECLARADO³⁶.

No obstante, la cuestión era: ¿Cómo hablar de algo que no conozco? ¿Cómo hablar de guerra a distancia, condenar y representar otra vez la miseria, condenar la dictadura colonial desde mi salón? ¿O acaso se trataba de apretar el gatillo del like³⁷ para sentirme un artista comprometido? En ese momento de crisis epistémica una lectura me ayudó a tomar una decisión: Aquel libro fue *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard. Mi nivel académico de ese entonces no me permitía cernir todas las facetas dialécticas del libro, pero a grandes rasgos sí que pude entender lo más importante:

(...) JEAN BAUDRILLARD VA A DESARROLLAR LA IDEA DEL SIMULACRO COMO FENÓMENO QUE ATRAVIESA A LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS Y QUE SE CARACTERIZA POR EL SURGIMIENTO DE LA HIPERSENSIBILIDAD, LA SIMULACIÓN, LA CONFUSIÓN ENTRE SIGNO Y SENTIDO, SIENDO QUE EL PRIMERO ELIMINA AL SEGUNDO, LA PROBLEMÁTICA DE LA CIENCIA QUE PIERDE ASÍ SU OBJETO DE ESTUDIO, (...) LA CRÍTICA AL CAPITALISMO VISTO DESDE UNA IZQUIERDA ILUSTRADA, LA PÉRDIDA DE LA ILUSIÓN COMO POSIBILIDAD, EL PODER COMO PRODUCTOR DE SIGNOS DE SU REALIDAD, LOS REALITY SHOWS DE LOS AÑOS SETENTA CONVERTIDOS EN HIPERREALITY

36 Alicia Sorroza, "Intervención en Libia: Un puzzle de intereses europeos (ARI)", Real Instituto Elcano, consultado el 18 de septiembre, 2020 http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/ari80-2011

37 Like es una función digital que simboliza un pulgar arriba como para indicar gusto por algo, aprobación, simpatía, etc.

SHOWS: LA TELEVISIÓN QUE NOS VE, LOS MASS MEDIA COMO
 “UNA ESPECIE DE CÓDIGO GENÉTICO QUE CONDUCE A LA MU-
 TACIÓN DE LO REAL EN HIPERREAL³⁸.

De facto, la construcción de la realidad desde los medios de comunicación con respecto a lo que ocurría en Túnez o Libia imposibilitaba una apreciación artística desde Madrid. Había que mojarse la camiseta y ver con mis propios ojos lo que acontecía en Túnez, origen de la primavera árabe de 2011. Para Albrecht Wellmer³⁹ es esencial garantizar las condiciones previas para apreciar el mundo proporcionado en parte por el contexto donde opera.

Así, el 22 de octubre de 2011 tomé la decisión de viajar a la capital de Túnez. Recordé aquel trabajo de Francis Alÿs en Irak, *Sandlines, the Story of History*, 2018-2020. El trabajo de Alÿs, habla de la tragedia humana vivida en Irak pero desde un lugar poético sin des-dignificar a los habitantes quienes trabajan con él. La manera que tiene Alÿs es sutil y no ejerce la violencia para denunciar la violencia.

Llegué a la ciudad de Túnez al final de la tarde y me dirigí cerca de la medina⁴⁰, dónde iba pasar la noche. Al llegar a la puerta Bab Bhar⁴¹ encontré mi camino bloqueado por los tanques de guerra y una línea de militares a modo de muro de contención. Me sentía muy perdido y con mucho miedo. Al final, hablando con uno de los superiores me dejaron pasar y pude llegar a mi hostel. A las 22 horas había quedado con un grupo de periodistas italianos que conocí por internet para ir al cuartel del partido comunista a hacer un reportaje ese mismo día. Esa noche fue una fiesta ya que, por primera vez en 40 años, todos los partidos políticos tenían derecho a presentarse para el voto legislativo, pero en paralelo a las fiestas democráticas, la noche fue muy densa y agotadora, ya que los controles militares eran muy frecuentes y dificultaban cualquier desplazamiento en la ciudad. El día siguiente, pasando por las calles de la medina me llamaron la atención las paredes pintadas con grafitis y pintas contestatarias; la figura más representada y pintada en los muros era la de Mohamed Bouazizi, un joven universitario y vendedor ambulante que se inmoló a lo bonzo en la ciudad de Sidi Bouzid para protestar por la acción de la policía que, al confiscarle su puesto callejero de venta de frutas, le había condenado al paro y a la miseria.

38 Ruiz Uribe, Marta Nélica; “Reseña de ‘Cultura y Simulacro’ de Jean Badrillard”, *Razón y Palabra* 75 (febrero-abril 2011), <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199518706032.pdf>

39 Albrecht Wellmer (Bergkirchen, Lippe, Alemania; 9 de julio de 1933-Berlín, 13 de septiembre de 2018) fue un filósofo alemán.

40 La medina de Túnez fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1979. La medina es el centro de la ciudad de Túnez: un grupo de callejuelas y pasadizos cubiertos.

41 Puerta principal de la entrada de la medina, también llamada Puerta de Francia.



Poco después de cruzar la medina tomé el tren para llegar hasta Gabès, al sur de Túnez, a pocos kilómetros de la frontera de Libia. En ese momento no tenía muy claro lo que iba hacer. Era la ocasión de pensar al respecto de mis prácticas en un contexto desconocido; quería actuar fuera de la efervescencia del momento, lejos del tumultuoso mundo del arte. De este modo, una vez en el tren retomé mi cuaderno de notas para revisar unos planteamientos conceptuales anotados unos días antes y, sobre todo, los datos de quien me iba a recoger en la estación de tren de Gabès: Ali, como se llamaba, me vino a recoger a la estación de tren al llegar en Gabès. A este señor de unos 40 años lo conocí brevemente por internet; tenía un cuerpo esbelto con los hombros inclinados hacia adelante, arrugas secas y un color de piel brillante. Ali, con una sonrisa propia de los árabes que te quieren vender algo, me invitó a subir en un viejo Peugeot 403 blanco. La estación de tren de Gabès hasta Toujane estaba a una hora en auto. El anochecer se apresuraba en caer y llenar el desierto de su oscuro mantel. A medio camino entre la montaña y la inmensidad del desierto, Ali paró el coche. Sin decir nada, salió y se dirigió hacia atrás del coche. En ese momento (y me acuerdo como si fuese ayer) pensé: “creo que he llegado lejos, no hacía falta venir hasta aquí. Nadie sabe que estoy aquí, perdido en el desierto. Ali me va a matar”. Ahora que lo cuento parece casi anecdótico y ridículo, pero ese temor y desconfianza que tenía era propio de mis prejuicios, sin duda un temor al desconocido. Al final, Ali me fue a buscar agua que tenía en el baúl del coche. Llegando a su casa su mamá nos sirvió un cuscús. Recuerdo la calidez y ternura de Ali: tanto él como yo estábamos muy felices de poder compartir un té, símbolo de amistad en aquellas remotas latitudes. Al día siguiente le pedí que me llevase a la frontera y luego a Libia. Para llegar hasta nuestro destino había que pasar por la ruta A1, carretera que empieza su recorrido desde Tánger, en Marruecos, hasta el Cairo, en Egipto, más de 4,680 km cruzando en total más de cinco países.

A pocos kilómetros de Bengardenne, ciudad de contrabando, nos paramos para



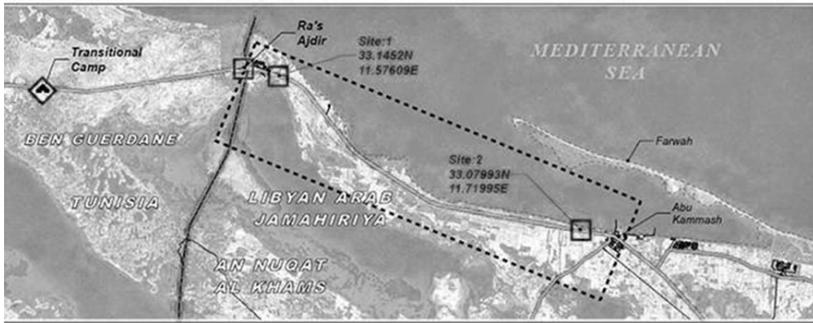
Trayecto Viaje

- Bus de Tunis a Toujane 469 km
Tiempo aproximativo 6hrs
- Trayecto cotidiano con coche de Toujane hasta Ra'jdjr
Frontera con Libia (189 Km.)

visitar al comandante Boufik, encargado de la franja militarizada de Ra's Djir, frontera de Túnez con Libia. Yo me quedé a las afueras del cuartel mientras Ali platicaba con él. Allí no me dijo nada de lo que habían hablado, pero llegamos sin incidentes a la frontera. El paisaje de este territorio se parecía a los huertos andaluces de España, solo que aquí los huertos de techo plastificado blanco eran tiendas de refugiados. Después de la invasión francesa, el campamento de Ra's Djir fue el primer campo de refugiados en el norte de África. A consecuencia de la guerra, miles de libios fueron a refugiarse a Túnez⁴². Después de pasar la frontera hacia Libia, el horror de la guerra se hacía presente en cada rincón de un paisaje de arena y piedra. Regresando por la frontera hacia Túnez, a unos 24 km entre desierto y el mar, había en un descampado, los restos de una edificación de fortuna.

En éste, aún quedaban algunos lavabos de cemento, fosas de desagüe, sacos

42 Álvaro de Cózar, "Los refugiados huyen de Libia a Túnez piden ayuda internacional", El País, 23 de febrero, sección Internacional. Ver: https://elpais.com/internacional/2011/02/23/actualidad/1298415608_850215.html



birdView-02 satellite image recorded 03 March 2011



WorldView-02 satellite image recorded 05 March 2011

de arena, restos de plástico y envases de todo tipo que recubrían el suelo. En el mismo descampado, cerca de la ruta, se perfilaba un cartel desde lejos que parecía escaparse del desierto. En él estaba escrito en inglés “Arab Emirat Hospital”. Después de varias tomas de fotografías regresamos a la casa de Ali. Pocos días después de muchos vaivenes hasta la frontera, de galpones de contrabando de gasolina, de armas y de recolección de información, partí a la ciudad de Túnez donde tenía cita con el grupo de artistas Alkaaf, colectivo artístico de activistas que fueron encarcelados durante el movimiento estudiantil. El encuentro tuvo lugar en la facultad de artes de Túnez, los edificios eran blancos y azules, parecidos al color de las casas de la Medina, las paredes estaban agujereadas en algunas partes y grafiteadas en otras. Los equipamientos de los talleres eran muy rudimentarios, nada daba indicios aparentes de que se trataba de una facultad de artes. Me encontré con Kalhed, mi interlocutor en el patio central, y él me reconoció. Kalhed era de estatura media, su rostro estaba camuflado por una barba de semanas y sus ojos se escondían tras unas cejas densas y negras. Iba vestido de militar, o más bien, de miliciano marxista. Después de unas presentaciones formales le pregunté por qué estaba vestido así, a lo que él, sin desdeñarme, contestó:

“GANAMOS LA BATALLA CONTRA LA DICTADURA, PERO AÚN SEGUIMOS LA GUERRA PARA QUE LAS IDEAS DE DEMOCRACIA SE INSTALEN EN EL PAÍS POR COMPLETO”.

Para él estaba claro que el artista era un combatiente y que los grafitis y pinceles eran sus armas. Khaled siempre llevaba con él una vieja arma de fuego puesta en su cinturón. Después de ese encuentro nunca volví a saber de él hasta que pocos años después vi una exposición de su colectivo en diferentes centros de artes de Túnez y Madrid. Es posible que al final de la guerra sus obras fueran absorbidas por las instituciones a través de becas o premios. Es complejo el papel del artista en tiempo de guerra o de crisis humanitaria y, por mi parte, aún no tengo la certeza de la eficacia del arte cuando se trata de la vida o la muerte. Precisamente ayer vi un reportaje sobre la intervención de Banksy en Palestina: El curador de la muestra de Banksy desde Londres hablaba de la pertinencia de la obra del artista en zonas de conflicto. Decía al respecto que “gracias a Banksy el conflicto de Palestina contra Israel es conocido en el mundo”. En otro reportaje, un periodista preguntaba a una habitante palestina que vive frente al muro que pensaba del paisaje pintando sobre el muro por el artista Banksy. La señora dijo que estaba muy bonito pero que ojalá lo borrara, esto, en la interpretación de un amigo;

“PORQUE CADA DÍA QUE ME LEVANTO QUIERO VER EL MURO
PARA NO OLVIDAR NUNCA LO MAL QUE HICIERON LOS ISRAE-
LITAS EN DIVIDIR NUESTRAS TIERRAS”.



Regresando a Madrid y platicando con varios profesores sobre mi viaje, poco me dieron crédito. Pero yo seguí con la idea firme que era necesario seguir con el proyecto. Igualmente, la incertidumbre de la pertinencia del proyecto hizo demorar el viaje. Las preguntas acerca del mismo que más tenía en mi mente, eran simples y complejas a la vez: ¿Hacer un proyecto en Túnez es colonialismo cultural? ¿Cómo hacer un proyecto sobre el tema del colonialismo sin caer en la porno miseria o en el extractivismo cultural? Respondiendo la primera pregunta y a la segunda, sí creo que hay algo de colonialismo cultural y extractivismo cultural en muchos de mis proyectos. A pesar de que el artista tiene como territorio de acción el mundo, a un europeo que trabaja en antiguas colonias siempre se le atribuirá algo de colonialista: es el precio que hay que pagar a sabiendas que nadie puede huir de la historia. Igualmente sería impropio de mí negar que el hecho de ser europeo no me ha ayudado a establecer relaciones con ciertos estratos de poder. Y aunque sé la suerte que tengo de ser blanco, quiero pensar que no por el hecho de ser de color blanco automatiza el éxito y viabilidad de un proyecto. De aquí se desprende otra pregunta que es importante para mí:

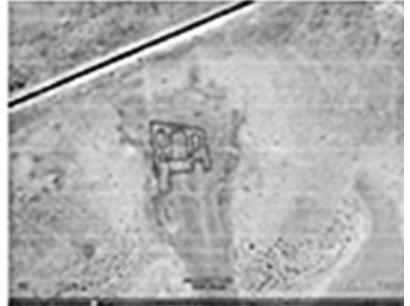
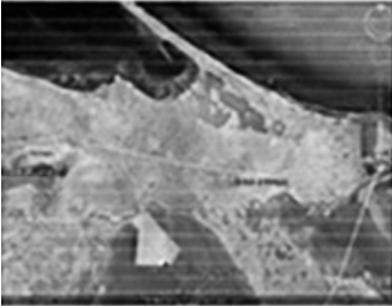
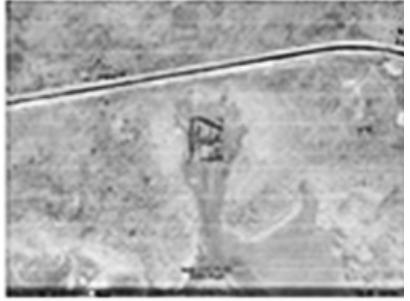
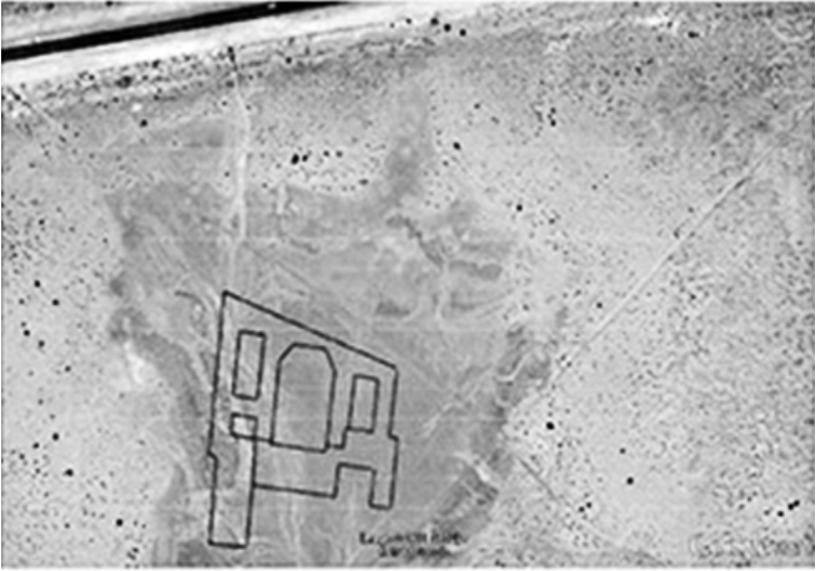
¿CÓMO NO CAPITALIZAR EL DOLOR O LA MISERIA? NO ES QUE NO LO HAYA HECHO YA Y VUELTO A HACER, SINO QUE PRECISAMENTE, ESTE PROYECTO MERECEÍA NO CAER EN LA TRAMPA⁴³.

En esa época era evidente que no usaría la miseria, la pobreza y la emergencia social para ilustrar la problemática del colonialismo francés y el horror de la guerra. En ese sentido el proyecto consistiría en usar el dibujo como herramienta política. Así, se iba a trazar y plasmar a escala 1 a 1 el plano del elíseo francés. El plano se trazaría sobre el terreno abandonado donde se situaba el hospital que recibía los refugiados libios heridos a pocos metros del campo de Ra's Djir. Trazar unas líneas blancas que el mismo suelo iba a desmarcar, delimitar un territorio y un espacio caído en el anonimato;

“REENCONTRAR EL NO LUGAR DEL ESPACIO PUEDE IMPLICAR ESCAPAR A LA COACCIÓN TOTALITARIA DEL LUGAR PARA, SIN DUDA, ENCONTRARSE CON ALGO QUE SE PAREZCA A LA LIBERTAD⁴⁴.”

43 Proyectos de arte que van a las partes del mundo o las zonas humanitarias más vulnerables para asistir y ayudar a los otros.

44 Interabide, “Los no lugares. Espacios del anonimato. Marc Augé”, Interabide Garaikidegunea Asociación Educativa, consultado el 20 de octubre, 2019, <https://interabide.wordpress.com/2018/01/14/los-no-lugares-espacios-del-anonimato/>



Eso es: la intervención iba a ser el pretexto para entender la genealogía de la frontera física y de la lógica divisoria de la misma, como en la conferencia de Berlín cuando se optó por dividir con líneas dibujadas el mapa de África para determinar las nuevas posesiones coloniales de los occidentales.

En esa intervención sólo aparecería el dibujo, las líneas blancas pintadas con cal en el mismo suelo. El plano del palacio presidencial francés marcaría así las huellas de un poder invisible, pero existente, superponiéndose irónicamente a la historia del lugar. Para el segundo viaje, llevaría conmigo y como apoyo logístico a Diego Renart y Jesús Manuel Álvarez, éste último se encargaría de la cámara, la fotografía y la filmación y Diego estaría para ayudarme a dibujar en el suelo. La cámara para grabar era modesta y poco sofisticada. En Madrid había probado filmar la acción desde las alturas; en aquel tiempo el dron para filmar tomas aéreas era muy caro y además era poco viable que pudiera hacerlo en tiempos de conflicto, sobre todo en zona fronteriza. En los días que íbamos a filmar, a unos cien kilómetros mataron a Gadafi⁴⁵. Igualmente, había hecho la prueba de colgar la cámara de algunos globos llenos de helio. La primera prueba realizada en un descampado en Madrid fue un fracaso: la cuerda que había atado a los globos se rompió y la cámara voló por los aires con los globos rosados. La otra prueba la hice con mi profesor Pablo, todo salió muy bien y la perspectiva fue realmente suficiente. Al final de todos esos esfuerzos, Ali no consiguió helio y unos días antes de llegar a Túnez tuve que renunciar a grabar la acción desde los aires. Hoy en día todo sería más fácil.

Llegamos todos a la zona de trabajo, en el descampado, pero antes tuvimos que pasar de nuevo a ver al comandante Boufik. Lo mismo: nunca supe de que habían hablado. Lo único de lo que me enteré fue de una autorización escrita sobre un papel que Ali me dio terminada la acción a cambio de un cartón de tabaco.

La intervención fue sencilla: En un primer instante trazamos el perímetro del plano con hilos. Luego para llegar a realizar las líneas, vertíamos la cal siguiendo las cuerdas con la ayuda de una botella de plástico partida en dos. En poco más de 5 horas terminamos el dibujo: Ya habíamos cumplido con un proyecto utópico, pensado desde miles de kilómetros.

Con el dibujo tras nosotros, seguíamos disfrutando de las charlas con Ali. El té era nuestro mejor aliado para seguir horas y horas de tertulias y de risas; ya habíamos pasado una semana en Túnez. Entre nosotros nunca hablamos mucho de la acción, tal vez porque era algo absurdo y nos daba vergüenza; creo que había que olvidar el lado sisífico del asunto. Pero sí recordamos que nos entrometimos en una boda árabe en el hostel, que Diego había comprado bigotes falsos para pasar desapercibidos.

45 Juan Miguel Muñoz, "Libia lucha por salir del caos tras la muerte a tiros de Gadafi", *El País*, 21 de octubre, sección Internacional. Ver: https://elpais.com/internacional/2011/10/21/actualidad/1319223538_924956.html

Me recuerdo también de los atardeceres, de la comida picante y de la visita al papá de Fared, un ceramista conocido en Túnez fallecido poco tiempo después de un cáncer.

LA CONDICIÓN HUMANA EN SU DIMENSIÓN CULTURAL COMO ALGO QUE SE CONSTRUYE, SE DESTRUYE Y SE RESTITUYE DE MANERA PERMANENTE, ALGO QUE ALCANZA SU CONSOLIDACIÓN EN LA VIDA COTIDIANA DE LOS INDIVIDUOS Y QUE ADQUIERE UNA MULTIPLICIDAD DE FORMAS A TRAVÉS DE UN PROCESO EN EL QUE LOS PRIMEROS CONSTRUYEN —FASE DE PRODUCCIÓN— BIENES MATERIALES O SIMBÓLICOS QUE ENTRETEJEN UNA FORMA CONCRETA DEL PROYECTO HUMANO⁴⁶.



46 Andrade Martínez, Pablo, “La cultura y la condición humana: la perspectiva de Bolívar Echeverría en Definición de la cultura”, *Desacatos* 47 (2015): 190-193, consultado el 29 de abril, 2020, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2015000100013&lng=es&tlng=es



XVIII. Pierre Valls, Entrada Libre, Túnez 2012



La intervención siempre tuvo como objetivo transformar el espacio físico gracias a una delimitación simbólica. Aquí se trataba de recordar y confrontar la realidad del paisaje con la realidad conceptual interviniendo en el curso natural de las cosas e interrumpiendo sus procesos con marcas efímeras. Se trabajó con las nociones de traza, terreno, delimitación y frontera, conceptos que fueron materializados por líneas y trayectorias en el suelo. El dibujo fue desapareciendo con el siroco.

El 12 de junio de 2013 me gradué en Artes por la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Complutense de Madrid. Recuerdo perfectamente aquel día de graduación: El calor era sofocante, los últimos documentos que tenía que entregar a la secretaria de alumnos me servían a modo de abanico de papel en mano, las esculturas de escayola parecían doblarse en cada encuentro con los rayos de sol y el ardor del aire húmedo dificultaba cualquier intento de abrazos y detenidos agradecimientos hacia mis compañeros y profesores. Ni siquiera los grafitis recientemente pintados sobre los muros cerca del despacho del decano me dibujaban una sonrisa en la cara. Las largas tertulias sobre el arte y la vida en la cafetería empezaban ya a convertirse en nostalgia. ¿Me tomó por vencido?

“SE PUEDE MATAR TODO MENOS LA NOSTALGIA... LA LLEVAMOS EN EL COLOR DE LOS OJOS, EN CADA AMOR, EN TODO LO QUE PROFUNDAMENTE ATORMENTA Y DESATA Y ENGAÑA⁴⁷.”

A pesar de todo, el recuerdo de aquel día sigue siendo grato; para mí fue concluir una importante etapa de mi vida, y agradezco aquel momento porque sé que tarde o temprano volveré a necesitar de su recuerdo... Hoy es el día: hago memoria para escribir este texto.

Con aquel día caluroso se asomaba un largo verano. En mis últimos años de facultad había trabajado en varios proyectos: trabajos repetitivos, trabajos de “fórmula” dirían otros. Pero entre el viaje a Túnez y ese mismo año 2012, hubo un trabajo que a mi parecer merece la pena esbozar aquí y ahora.

1.1.4. CONTRAFUERTE

En 2013 el techo del taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes se derumbó en parte. Nadie salió herido y el transcurso normal del taller no se vio muy afectado, pero el accidente hablaba mucho de la situación estructural del edificio:

47 Julio Cortázar, “Rayuela”, citado en *Nadie nos entiende*, consultado el 9 de julio, 2019, <https://nadienosentiende.com/2016/11/30/4k/julio-cortazar-rayuela-se-puede-matar-todo-menos-la-nostalgia-la-llevamos-en-el-color-de-los-ojos-en-cada-amor-en-todo-lo-que-profundamente-atormenta-y-desata-y/>

llevaba muchos años sin ningún tipo de revisión arquitectónica, sin ni siquiera una remodelación en cuanto a normas de seguridad y de higiene. Por otro lado, el derrumbe detonó nuevas exigencias por parte de los alumnos: las primeras de ellas fueron en torno a las actualizaciones de los protocolos de seguridad, y las siguientes se realizaron al respecto de la condición de enseñanza de las artes en las universidades públicas. De facto, la enseñanza de las artes y las humanidades siempre han sido menospreciadas ante el resto de las disciplinas; se dice que estudiar ciencia es imprescindible mientras que estudiar arte o filosofía es accesorio. El mismo año del derrumbe, el gobierno español dirigido por el partido popular (PP) optó por un desajuste muy significativo del presupuesto designado a la cultura y la educación, y aunque sin duda el accidente fue el resultado de una gestión pésima y endémica de muchos años atrás, todo este alboroto político y social del 2013 a su vez nos sirvió a los alumnos para pensar, como ya he dicho, sobre el sentido mismo de la enseñanza del arte en la universidad pública. Ciertamente, discutir sobre el sentido del arte ya no tenía sentido, razón por la cual las preguntas efectuadas en ese entonces a la dirección y nuestros profesores fueron las siguientes: ¿Cómo sistematizar un aporte de las críticas sociales en los programas académicos? ¿Cómo se pueden generar nuevos espacios para fomentar cuestiones sociales, culturales y políticas? ¿Para qué destinar el uso del 90% de los talleres para escultura en madera, piedra, o modelado? ¿Acaso se puede pensar en espacios para instalación, coreografía, descanso o música? Es verdad que en estas reivindicaciones se sumaban algunas imposibles de cumplir, ya que el rector –siendo muy consciente de las necesidades de cambios– tenía un presupuesto y unas directivas que cumplir desde el mando de la rectoría, pero lo que puede rescatarse de esta coyuntura fue la escucha por parte de la administración.



Ahora bien, quise adelantar el tema de la situación política y educativa de aquel entonces porque sin duda ese fue el motivo que me llevó a plantear el proyecto Contrafuertes de Estiércoles (2013). Contrafuertes fue un proyecto escultórico pensado como una crítica al recorte del presupuesto de la educación y la cultura, a la vez de

ser una reminiscencia del posible devenir de la educación artística dentro de la universidad pública. Para este proyecto, compré dos toneladas de estiércol fresco y con ellos construí dos contrafuertes de 400 x 120 x 100 cm con un total de cinco metros cúbicos, que luego fueron pegados a la pared principal del taller en dónde unos meses antes se había derrumbado el techo. La lectura de la obra es fácil: hace referencia a la fragilidad de la educación, el olor a mierda describe la corrupción y suciedad de los negocios políticos, se aborda la superficialidad con la que se tratan los problemas de seguridad en el seno de la Facultad de Bellas Artes (un ejemplo de ello son las prevenciones de los riesgos laborales), además de plantearse la falta de higiene en general. Por otro lado, fuera de todo discurso distópico, Contrafuertes también pretendía hablar de regeneración, ya que, entre otras cosas, el estiércol es un abono natural apto para el crecimiento de frutas y verduras; del estiércol nos alimentamos, solo depende el cómo: semanas después, el estiércol fue reutilizado por los alumnos para crear un huerto colectivo.

| “DE LA CRÍTICA HACÍA LA POÉTICA Y DE LA POÉTICA HACIA
| EL ARTE ÚTIL⁴⁸”.

el arte al fin y al cabo termina por comerse, de una forma u otra.

48 Tania Bruguera, “Introducción acerca del Arte Útil. Una conversación sobre el Arte Útil. Movimiento Inmigrante Internacional presentada en Corona, Queens, 23 de abril, 2011”, consultado el 2 de mayo, 2019, <http://www.taniabru-guera.com/cms/////528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+ti.htm>







MIGRACIÓN:
ENTRE EL
ARTE Y EL
PERIODISMO
NARRATIVO

Encaminado sobre los 36 años, tenía muchas dudas sobre lo que seguiría después de haber logrado mi licenciatura. Varias propuestas se presentaban ante mí: hacer una maestría en la misma facultad, seguir trabajando en el bar para sustentar económicamente mis proyectos de arte, o viajar fuera de España para descubrir nuevos amores.

“*TODO VIAJE ES UNA BÚSQUEDA DE INTENSIDAD*”⁴⁹.

eso es viajar. El viaje posibilita el desarraigo, permite ahondar en la nostalgia, favorece el ser permeado por la incertidumbre y al final, ojalá experimentar la muerte. Sobre el valor del viaje, en su libro *La Teoría del viaje: poética de la geografía*, Michel Onfray (Francia, 1959) nos dice:

*LEJOS DE LOS CLICHÉS TRANSMITIDOS POR GENERACIONES SUCESIVAS, LEJOS DE APREHENSIONES MORALES Y MORALIZADORAS, LEJOS DE LAS REDUCCIONES ÉTICAS Y ETNOCÉNTRICAS, LEJOS DE LAS REACTIVACIONES INSIDIOSAS DEL ESPÍRITU COLONIZADOR E INVASOR, INTOLERANTE Y BÁRBARO, EL VIAJE APELA AL DESEO Y AL PLACER DE LA ALTERIDAD, NO A LA DIFERENCIA FÁCILMENTE ASIMILABLE, SINO A LA VERDADERA RESISTENCIA, LA FRANCA OPOSICIÓN, LA DESEMEJANZA MAYOR Y FUNDAMENTAL*⁵⁰.

Ya había decidido irme de Europa. Para alentar el viaje, opté por participar en algunas convocatorias de residencia artística en México, Brasil o Colombia; así, finalmente, México fue el lugar donde me dieron esta oportunidad.

Como lo describo en la introducción, el tema de la migración ha sido siempre un tema en el que mi familia ha estado vinculada. Desde la migración de mi padre a Francia en los años 70 hasta yo, primero en España en los años 2000, y ahora en Méxi-

49 Soledad Porras Castro, “Concepto y actualización de la literatura de viajeros en España en el siglo XIX” *Castilla: Estudios de literatura* 20 (1995), consultado el 27 de junio, 2019, <https://es.scribd.com/document/337224257/Dialnet-ConceptoYActualizacionDeLaLiteraturaDeViajerosEnEs-136208>

50 Michel Onfray: *Teoría del viaje: poética de la geografía*. Taurus, 2016 (traducción de Juan Ramón Azaola), p. 69.

co. Eso es soñar con otro mundo. Las representaciones del migrante, los proyectos de investigaciones sobre la migración, el tema del exilio y los viajes no son temas nada nuevos en el arte contemporáneo. El arte con sus multitudes de propuestas artísticas, testimonia cambios o consistencias en el tratamiento del tema de los exiliados, refugiados o expatriados.

El propósito de los proyectos que vienen a continuación, sobre todo trata de tematizar la violencia ejercida sobre los migrantes como tela de fondo el capitalismo salvaje. Ante la reciente aceleración del fenómeno, a las tragedias humanas engendradas y al increíble torrente de imágenes, los artistas ofrecen una respuesta a una necesidad esencial –y más allá de la política: la del vínculo entre el hombre y su comunidad y la de la relación entre lo singular y lo universal. Los artistas-referentes quienes trabajan el tema de migración son muchos, pero destaco de entre ellos a Graciela Sacco, Leila Alaoui, Regina José Galindo y Democracia.

MERCADO
DE LA
MUERTE

México 2019. El proyecto doctoral original estaba enfocado al fenómeno de la migración interpretado desde el arte contemporáneo. Desde los inicios, me interesó este fenómeno, pero a partir la perspectiva de los violentos; tenía muy poco interés en representar la violencia sufrida por los inmigrantes, y tampoco tenía la intención de generar una especie de diadema de porno miseria, ya que “siempre la realidad va a superar a la representación”. Ahora bien, esto fue lo que pasó:

En una noche de diciembre conocí a unos chicos mientras me encontraba con unos amigos disfrutando de unas cervezas en una cantina del centro, cerca de la calle de Cuba. Las mesas apretadas y el alto volumen de la música hacían pertinente el intercambio y el diálogo con los demás clientes del bar, y entre chistes y brindis, empecé –debo reconocer que un poco embriagado– a platicar con un tal Raúl.

Raúl era muy alto, delgado y cuando se levantaba del taburete parecía que su cuerpo se iba a quebrar; sus gestos eran amplios y además tenía una sonrisa carismática. Tenía dos pendientes en cada oreja lo que le daban un aire naco. Nos pusimos a hablar de todo un poco y entre bromas, le conté lo que hacía: le dije que estaba pensando en trabajar con los migrantes centroamericanos que viajaban sobre el tren “La Bestia” para llegar a EE. UU. Pero sin acabar de describir mis propósitos e intereses, Raúl, con un cierto orgullo, me preguntó si quería comprar unas joyas o souvenirs de migrantes, que él conocía a la gente que traficaba con estos objetos. Me afirmó que eran cosas encontradas en las vías de trenes; era obvio que no me iba decir que él o sus amigos les robaban. “¿A poco?” le dije, y luego también agregué que sí, que estaba interesado en comprar y que me diera su número de teléfono. Raúl no tenía un smartphone, su teléfono era desechable: los dealers suelen utilizar estos aparatos para que, después de algunos usos, tiren el chip y cambien de número telefónico, y así no ser localizados por los servicios secretos. Más tarde en la velada, pasamos mucho rato sin hablar de esto y finalmente cada uno siguió por su lado.

XXIV. Foto Prensa Los Angeles Times 2019



Pasados un par de días, le llamé. Raúl me reconoció y me gestionó un encuentro con una tal Ana. Pasando casi dos semanas sin saber nada de él, un día me llamó para confirmarme que Ana me estaba esperando en una cafetería de la calle Artículo 123, en el mero centro de la ciudad. El encuentro fue breve y para tener un registro de este, invité a un amigo para ayudarme a grabar. Mi amigo tenía un teléfono metido en su chaqueta de la que sobresalía la cámara apuntando directamente a la mesa. A Ana en un primer instante no le convenció mucho que ahí estuviera mi amigo, pero enseguida pasamos a la negociación. Ella era bajita, con ojos almendrados y mucho más joven que yo, y aunque con la siguiente afirmación sé que estoy cayendo en prejuicios, Ana no parecía una criminal o nada parecido: ciertamente, no hay que confiar en las apariencias. Ella estaba ahí porque tenía que conocerme para luego llamar a un supuesto amigo de Raúl que me vendería la joyería. Ana no hacía estas concesiones gratis y al instante de casi acabar la charla me pidió unos 200 pesos, los cuales –me dijo– eran para mantener a sus hijos. Como sea, en un par de minutos ya había concretado el próximo encuentro con Rodrigo, el precio de la bolsa de joyas era de unos 2,000 pesos y el lugar previsto del intercambio sería en Lechería, el miércoles de la semana siguiente.



En casa, y a pocas horas antes del nuevo encuentro, me instalé una cámara de video espía; se trataba de una cámara pequeña que escondí en el bolsillo de mi chaqueta agujerada y a la cual le hice un par de pruebas previas hasta ver que todo funcionaba perfectamente. En realidad, siempre pensé que todo aquello era una estafa

en el sentido de pensar que sólo eran un par de chicos que querían venderme algo encontrado, pero que con el pretexto de haber pertenecido a migrantes me lo podían vender mucho más caro. De igual forma me había decidido a “seguirles la corriente” para ver lo que me esperaba.

Con sorpresa, el tal Rodrigo llegó a la hora acordada acercándose hasta mí con pasos firmes, pero con un rostro amable. Alto y fuerte, se aproximó y me preguntó si tenía algo como un micrófono: le abrí la chaqueta y sin más le reiteré que no llevaba nada. Segundos después, nos pusimos a caminar entre las vías férreas; el lugar parecía un descampado donde sólo el tren podía romper el paisaje hostil con sus viejas sacudidas oxidadas. A lo lejos, se veía la policía, algunos viejos carros aparcados y los techos de unas viejas fábricas. El suelo donde caminábamos estaba recubierto de unas piedras grises manchadas por el aceite negro de los trenes, y algo rojizo como polvos de ladrillos expandidos por el suelo brindaba un semblante de calidez al camino. Mientras tanto, Rodrigo me preguntaba el por qué y el cómo de la manera en que había conocido a Raúl, y sobre qué era lo que quería comprar, haciendo grandes pasos para no pisar las ratas aplastadas en el camino. Luego, ya con confianza le pregunté por qué asaltaba a los migrantes: sin pena, me contestó que “había que mantener cota del supuesto sueño americano”. Sentí un poco odio en sus mesuradas palabras, y creí que no había una pizca de afecto o de empatía por el otro: no había nada más.

Llegando a la intersección del camino me dijo que parara, que ahora volvía. Fue entonces que, debajo de un viejo sofá a pocos metros de donde me encontraba,



sacó una bolsa de plástico del Oxxo. La abrió y me enseñó lo que había dentro; yo, con pocas ganas de indagar en el contenido de la bolsa, le dije que estaba bien y que en cuánto salía todo, a lo cual me respondió que "2,000 pesos", lo hablado. Luego entonces me atreví a decirle que esta bolsa la había podido encontrar en cualquier lugar y le pregunté que cómo iba yo a saber que en verdad se trataba de objetos de migrantes: en este instante sentía que el aire me iba a aplastar. Pero sin esperar, y con una voz un poco más ruda que antes, me dijo: "¿Cómo que no son de inmigrantes? ¿Quieres ver lo que hacemos, a los chidos?", a lo cual le respondí que no porque no quería arriesgarme con ellos. Me dijo que no había problema y que le siguiera: eso hice.



A los pocos minutos llegamos a un sitio en donde yacía un cuerpo extendido en el suelo con la cara ensangrentada. No pude mirar el rostro de esta persona sin vida, poco me faltó para realizar lo que acababa de ver y vivir. Para salvarme de la cobardía y el incesto con el crimen, me atreví a decirle a Rodrigo que no podía dejar ahí a esta persona, que había que llevarla a un hospital o a una morgue: ¿en qué mundo vivo para decirle eso a unos criminales? Él simplemente me contestó que se lo comían los coyotes, que eso era el sueño americano. Con las joyas en las manos, le dije adiós y me fui.

De este proyecto se realizó un video con las grabaciones ocultas, y aunque creo que el video representa fielmente lo que sucedió, aún no sé qué hacer con este proyecto. Venderlo, explotar la miseria, la muerte... vender el video y dar el dinero a una asociación, no lo sé. A raíz de este proyecto me puse a reflexionar sobre la responsabilidad del artista, la ética y sobre cómo podrían servir este tipo de proyectos dentro de la academia: ¿Acaso seguimos hablando de arte?

Para seguir hablando de la responsabilidad que implanta el artista durante sus procesos creativos, pienso lo siguiente:

EL IRRESPONSABLE ES EL QUE NO SE DARÍA CUENTA DE NADA, NO TENDRÍA QUE RESPONDER POR SUS ACCIONES. EL IRRESPONSABLE ES TAMBIÉN AQUEL QUE, AL NO CREERSE SUJETO A NADA, SE LIBERA DE LAS REGLAS DECRETADAS POR LA SOCIEDAD EN LA QUE VIVE E IGNORA A QUIENES LO RODEAN; ÉL ES QUIEN ACTÚA POR SÍ MISMO SIN CONSIDERAR LAS CONSECUENCIAS DE SUS ACCIONES. [...] EL HOMBRE [...] ES RESPONSABLE DEL MUNDO Y DE SÍ MISMO COMO UNA FORMA DE SER. TOMAMOS LA PALABRA "RESPONSABILIDAD" EN SU SENTIDO TRILLADO DE CONCIENCIA DE [SER] EL AUTOR INCUESTIONABLE DE UN EVENTO U OBJETO. [...] ESTA RESPONSABILIDAD ABSOLUTA NO ES, ADEMÁS, ACEPTACIÓN: ES UN SIMPLE RECLAMO LÓGICO DE LAS CONSECUENCIAS DE NUESTRA LIBERTAD "EL HOMBRE ESTÁ CONDENADO A VIVIR LIBRE"⁵¹.

Esta cita de Jean-Paul Sartre (Francia, 1905-1980) plantea la cuestión de la responsabilidad: incluso para el autor de una obra de arte, toda acción es determinada como una elección propiamente voluntaria, es decir, consciente de su creación –lo que a priori no le absuelve de pecado. Por lo tanto, el artista tiene un principio de conciencia de lo que es y lo que hace: un principio de responsabilidad.

51 J. P. Sartre, "El existencialismo es un humanismo", Ediciones del 80, Buenos Aires 1985, pp. 9-61

Para apoyarme en este principio, citaré a Albert Camus (Argelia, 1913-1960) cuando en forma de una declaración de amor dice lo siguiente en sus Cuadernos:

“TENGO LA IDEA MÁS ALTA Y APASIONADA DEL ARTE. DEMASIADO ALTO PARA ACEPTAR SOMETERLO A NADA. DEMASIADO APASIONADO PARA QUERER SEPARARLO DE CUALQUIER COSA⁵²”.

Por lo tanto, si bien el artista no está sujeto a las reglas, sí lo está a la percepción de aquellos que lo admiran además de la de aquellos que quieren obligarlo en nombre de principios de valor normativo equivalentes a los de la libertad de creación. El artista debe asumir la responsabilidad de sus acciones, pero debido a que es libre de crear, el artista puede permitirse superar los límites de lo “legalmente correcto” y aventurarse en las tierras áridas y desconocidas de la irresponsabilidad.

Si se entiende que el artista debe por con todo lo que se propone, existe un límite a tal creatividad. Del lado de la ley mexicana sobre la libertad de expresión podemos retomar la cartilla publicada por la Unidad para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos que responde a la pregunta ¿Qué es la libertad de expresión?:

LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ES EL DERECHO QUE TENGO A PENSAR Y COMPARTIR CON OTRAS PERSONAS MIS IDEAS, REFLEXIONES Y OPINIONES, ES DECIR, EL DERECHO A RAZONAR Y DAR A CONOCER LO QUE PIENSO Y LO QUE CONOZCO. ESTE DERECHO INCLUYE TAMBIÉN LA LIBERTAD DE BUSCAR, RECIBIR Y DIFUNDIR IDEAS, OPINIONES E INFORMACIONES, POR CUALQUIER MEDIO Y CON PERSONAS DE CUALQUIER OTRO PAÍS. NADIE TIENE EL DERECHO DE PROHIBIR O LIMITAR MI LIBERTAD DE EXPRESIÓN. (ARTÍCULOS 6º Y 7º CONSTITUCIONA-

52 Albert Camus, “Obras 4” Diarios de viaje, carnet 2, La caída, Crónicas argentinas 1939-1958, Edición de José María Guelbenzu.

LES; Y ARTÍCULO 19 DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS). ¿QUÉ SIGNIFICA TENER DERECHO A EXPRESARME LIBREMENTE? TENGO DERECHO A MANIFESTAR Y DIFUNDIR MIS OPINIONES E IDEAS, ASÍ COMO A BUSCAR, RECIBIR Y DIFUNDIR INFORMACIÓN. NADIE TIENE DERECHO A IMPEDIR MI LIBERTAD DE EXPRESIÓN DISCRIMINÁNDOME POR MI NIVEL DE EDUCACIÓN, COLOR DE PIEL, RAZA, GÉNERO, CLASE SOCIAL, EL IDIOMA QUE HABLO, LA RELIGIÓN QUE PROFESO, MI IDEOLOGÍA POLÍTICA, LAS OPINIONES QUE TENGO, MI PAÍS DE ORIGEN O CUALQUIER OTRA CONDICIÓN. TAMPOCO PUEDEN LIMITAR MI LIBERTAD DE EXPRESIÓN POR SER MIGRANTE, PERSONA ADULTA MAYOR, PERSONA CON DISCAPACIDAD, AFRO-DESCENDIENTE, O BIEN, POR SER O PARECER GAY, LESBIANA, TRANSEXUAL, TRANSGÉNERO, TRAVESTI O INTERSEXUAL. (ARTÍCULOS 6º Y 7º CONSTITUCIONALES; Y ARTÍCULO 19 DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS. DISCRIMINACIÓN: ARTÍCULO 1º CONSTITUCIONAL; ARTÍCULOS 4 Y 9 DE LA LEY FEDERAL PARA PREVENIR Y ELIMINAR LA DISCRIMINACIÓN; Y ARTÍCULO 23 DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS). ¿EL DERECHO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ESTÁ LIMITADO A MI PAÍS? NO, EL DERECHO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN NO ESTÁ LIMITADO O CONDICIONADO POR LAS FRONTERAS DE LOS PAÍSES. TENGO DERECHO A BUSCAR, RECIBIR Y DIFUNDIR INFORMACIONES HACIA OTROS PAÍSES Y DESDE CUALQUIER LUGAR EN EL QUE ME ENCUENTRE. (ARTÍCULOS 6º Y 7º CONSTITUCIONALES; Y

CHINGA TU SUEÑO AMERICANO



ARTÍCULO 19 DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS)⁵³.

Ciertamente, la ética y responsabilidad pasan por cada quien, y sus límites deben trascender la vox populi, aunque nunca su sentimiento que le anima a vivir y crear. Tomemos un caso específico y conocido por todos: la fotografía de Kevin Carter tomada en 1993. La fotografía representa a una niña durante las hambrunas que sucedieron en Sudán en 1993. La niña, agotada y teniendo sólo la opción de sobrevivir, se arrastra como puede por el suelo. La escena es aún más terrible cuando vemos en la fotografía a un buitre listo para comerse a la niña apenas esta se muera... la fotografía muestra a la niña en primer plano y al buitre al acecho en el fondo. Publicada en el New York Times, esta fotografía planteó fuertes preguntas al fotógrafo en relación con el destino de la niña. Kevin Carter ignoró las consecuencias de su foto y sólo especificó que persiguió al carroñero para luego alejarse sin decir si había tratado de salvar a la niña. Premiado por el Pulitzer en 1994, el fotógrafo se suicidó dos meses después de recibir el premio ante aquella insostenible implicación, dejando previamente una carta con las siguientes menciones:

“ME PERSIGUEN ESTOS RECUERDOS PERSISTENTES DE MASACRES, CADÁVERES, ODIOS, SUFRIMIENTO, NIÑOS HAMBRIENTOS

53 Secretaría de Gobernación, “Libertad de expresión”. Cartilla publicada por la Unidad para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, (Secretaría de Gobernación) con base en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. pág. 3-4. Véase: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/100171/012_Lib_Expresion.pdf

Si se requiere que el artista tome conciencia de sus responsabilidades, pienso en el artista Santiago Sierra que usa el cuerpo de drogadictas en contra de una dosis para tatuarles las espaldas con una línea continua. No hay duda de que su libertad de creación constituye, una vez que ha surgido la disputa, un argumento relevante para hacerlo escapar de un posible desafío de su responsabilidad. Debido a que entonces es una cuestión de creación y ya no sólo de libertad, se puede pronunciar la irresponsabilidad del arte. ¿Todo es válido como arte? ¿Existe un momento en el que el arte o el artista deban retirarse? Creo que no todo vale. No vale usar la violencia para denunciar la violencia, no vale usar a los animales, humanos, naturaleza para defender unas ideas. No sirve de tirar un cubo de petróleo en el mar Aportación de fuel a la costa da morta (2009), como lo hizo en su tiempo el artista Karmelo Bermejo.

Pero si hablamos de las caricaturas o de las obras satíricas, también aquí tenemos el punto clave dentro de la retrospectiva del “derecho de expresión” en que la con-signa argumenta que se puede “reír de todo”. De esto, se deduce que:

EL GÉNERO LITERARIO DE LA CARICATURA, AUNQUE DELIBERADAMENTE PROVOCATIVO, PARTICIPA COMO TAL EN LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN DE PENSAMIENTOS Y OPINIONES; QUE, DEBIDO AL EXCESO DE SU CONTENIDO VOLUNTARIAMENTE IRREVERENTE, DEBE TENERSE EN CUENTA LA EXAGERACIÓN Y LA SUBJETIVIDAD INHERENTES A ESTE MODO DE EXPRESIÓN PARA ANALIZAR EL SIGNIFICADO Y EL ALCANCE DE LOS DIBUJOS IMPUGNADOS; SIN EMBARGO, EL DERECHO A LA CRÍTICA, LA BLASFEMIA⁵⁴ Y AL HUMOR NO ESTÁ EXENTO DE LÍMITES⁵⁵.

54 El artículo 11 de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano firmada en Francia en 1789 reconoce la libre comunicación de ideas y el derecho de blasfemia.

55 Post, Robert C. “El Estado frente a la libertad de expresión”, edición literaria a cargo de Eduardo Andrés Bertoni y Julio Rivera (h), primera edición, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2011, pp. 336.



Este mismo proyecto me ha llevado pensar que tal vez lo que hacía está más relacionado con el periodismo narrativo que con el arte, aunque creo que el mismo arte lleva por consecuencia a la propia práctica transdisciplinaria, es decir, experimentar desde la traducción estética a cumplir saberes. En este caso, el método recurre a los instrumentos de las artes textuales y visuales para informar, pero con un formato periodístico. En este sentido, ese proyecto fue una reflexión desde varios campos disciplinarios sobre la porosidad entre el “periodismo narrativo” y el “arte” que se convierten en contra-medios para recuperar el lugar de instrucción y denuncia que los principales órganos de medios han abandonado.

Pienso que El mercado de la muerte complejiza los procesos de pasar de la investigación de campo a su transcripción e interpretación y del periodismo a las creaciones visuales, usando la experiencia íntima de la investigación y las herramientas de las artes (cine, fotografía etc.). Por otra parte, esta complementariedad entre disciplinas apunta a una lectura detallada y más legible de la realidad.

Pero hablar de arte y periodismo no es nada nuevo. Durante el periodo de la modernidad tardía, el arte rompió notoriamente con los modelos de representación y sistemas de producción de la modernidad para integrarse en el espacio público. La des-territorialización de la práctica del arte en los espacios públicos lleva consigo unos cambios de paradigmas que parten desde sus intereses (políticos) a sus modelos de interactuar con el público (relacional). La intersección del arte como periodismo se basa “en una actividad intelectual cuyo objetivo es la interpretación crítica y sucesiva de la realidad⁵⁶”. En ese sentido, el arte que nunca se despojó de su ser político,

“*TODO ARTE ES POLÍTICO. TODO ACTO Y TODA OMISIÓN DEL SER HUMANO SON POLÍTICOS*⁵⁷”.

Regresando al contexto histórico, en el transcurso de la posmodernidad la ocupación e integración del arte en el espacio público recupera la práctica activista para tejer relaciones negadas por la modernidad. Así, las conexiones y el trabajo interdisciplinario se acentúan para convertirse en una práctica corriente y que seguirá hasta nuestros días.

“(…) *DESIGNA AL ESTADO DESPUÉS DE LAS TRANSFORMA-*

56 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Escuela Superior de Tlahuelilpan, Boletín Científico XIKUA, Volumen 1, No. 1 (enero, 2013), p. 34

57 “Todo arte es político”, Esferapública, 22 de julio (2006), consultado el 20 de mayo, 2020 <https://esferapublica.org/nfblog/todo-arte-es-politico/>



CIONES QUE HAN AFECTADO A LAS REGLAS DEL JUEGO DE LA CIENCIA, LA LITERATURA Y DEL ARTE DEL SIGLO XIX (...) SE TIENE POR POSMODERNO LA INCREUDULIDAD CON RESPECTO A LOS GRANDES RELATOS⁵⁸".

En este sentido, el carácter disidente se aplica en definitivo en casi todos los sistemas por los cuales se representa y/o se piensa el mundo. La relatividad se instala y cada quien se otorga el derecho de trascender la "temporalidad" canónica e histórica de cada área del conocimiento. Así, el arte aprovecha los canales emisores del periodismo para denunciar y socializar las nuevas utopías estéticas del mundo. El periodismo como tal, aprovechando la permeabilidad de las artes, domestica la espontaneidad del público del arte para redimensionar la información.

El mercado de la muerte fue un proyecto que marcó en mí un antes y un después en torno a la cuestión de "cómo abordar" temas muy sensibles como el del tráfico

58 Marisa Gómez, "La Post-Postmodernidad: Paradigmas Culturales para el Siglo XXI", *Interartive*. A plataforma for contemporary art and thought, consultado el 6 de noviembre, 2019, <https://interartive.org/2014/03/fin-postmodernidad-paradigmas-culturales-sigloxxi#:~:text=De%20acuerdo%20con%20una%20de,Simplificando%20al%20m%C3%A1ximo%2C%20se%20tiene>

en todas sus vertientes. Poco tiempo después de la realización de este proyecto, viajé a Colombia en la zona fronteriza con Venezuela para trabajar con el tráfico de cabello humano.

TRÁFICO

Desde las crisis venezolanas, millones de venezolanos se vieron forzados a dejar su país; así, de esta manera Colombia ha sido el primer país receptor de migrantes venezolanos, mientras que por su parte Santander (la región fronteriza de Colombia con Venezuela) ha sido la más “afectada” por este éxodo. Para muchas venezolanas la prostitución ha sido la forma más rápida de poder generar una economía de vivencia, pero dentro de otras maneras momentáneas de sacar un dinero, también se encuentra la venta de cabello humano:

“(DE) VEINTE A VEINTIDÓS MILLONES DE PESOS MENSUALES COMPRA GABRIELA, PELUQUERA EN CÚCUTA, EN MECHONES DE CABELLO. UNA MILLONARIA CIFRA QUE REVELA EL DESMEDIDO AUGE QUE, TRAS LA APERTURA DE LA FRONTERA CON VENEZUELA, TOMÓ ESTE NEGOCIO EN LA CIUDAD⁵⁹”.

Después de varias semanas de investigación, pude recopilar diferentes archivos y entrevistas para rastrear la venta y compra de cabellos humanos en la ciudad de Bucaramanga. Durante una entrevista a una famosa peluquera de la misma ciudad, le pregunté “¿por qué y quién compra el cabello de las venezolanas?” a lo que la señora se mostró muy explícita en su respuesta:

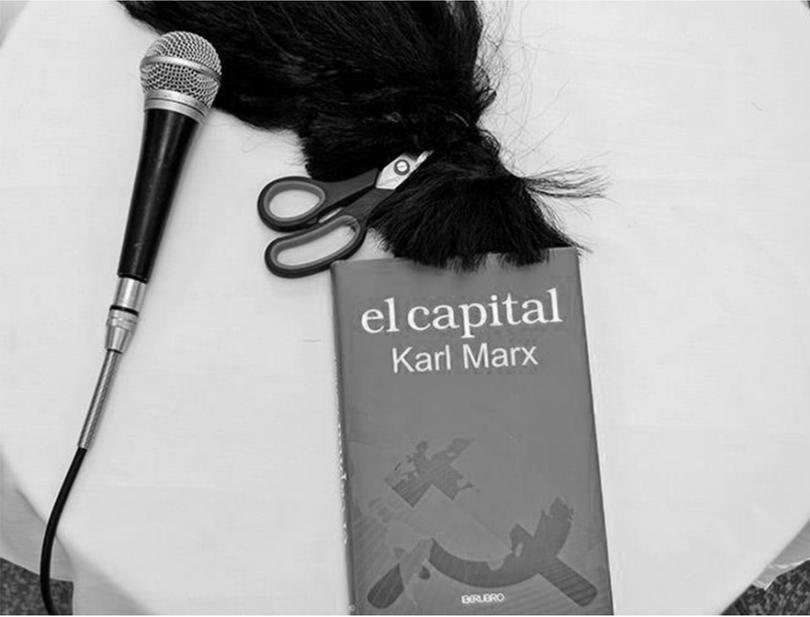
“NOSOTRAS COLOMBIANAS SOMOS VANIDOSAS, NOS GUSTA VERNOS GUAPAS. TAMBIÉN EL SEÑOR NOS HIZO EL CABELLO PARA TENERLO LARGO Y SANO. YO ENTIENDO QUE LAS VENEZOLANAS BUSCAN ALGO DE DINERO. SU PRESIDENTE ES UN DICTADOR Y ES NORMAL QUE TODAS QUIERAN VENIR ACÁ... LAS COLOMBIANAS QUIEREN PONERSE EXTENSIONES DE CABELLO PARA VERSE COMO EN LAS TELENÓVELAS, Y MUCHAS DE ELLAS VAN A LA PELUQUERÍA PARA LUEGO MIGRAR EN ESPAÑA. A LOS ESPAÑOLES LES GUSTAN MUCHO EL PELO LARGO (...)”.

59 Hugo González Correa, “El negocio detrás de la compra y venta de cabello”, *La Opinión*, 4 de diciembre (2016), consultado el 15 de marzo, 2020, <https://www.laopinion.com.co/frontera/el-negocio-detras-de-la-compra-y-venta-de-cabello-123836#OP>

De nuevo, un sentimiento de lo absurdo se apoderaba de mí: si entendía bien, las venezolanas se cortaban el cabello para migrar y ganar algo de dinero para que luego las colombianas usaran el mismo cabello para hacerse extensiones, es decir, eran migrantes que se agregaban cabello de otras inmigrantes. Luego, cumpliendo con los cánones de belleza instituido por los medios (y el capital), migran a España para complacer al macho español. “El cuerpo y el capitalismo” hubiera sido un buen título para este proyecto, sí, el cuerpo como mercancía: tanto el de los africanos en el proyecto del Museo del Prado como el de los migrantes que viajan sobre el tren de mercancía “La Bestia”, y ahora también como “tráfico” en el proyecto de tráfico de cabello.

Si lo extrapolamos un poco y forzamos la maquinaria-funcionamiento del capitalismo, se verán en diferentes galerías de arte el cabello de los mismos inmigrantes vendiéndose por miles de dólares. Esto me recuerda a un dicho español que dice “del cerdo hasta los andares”, el cual ahora también podría ser “del migrante hasta los andares”, es decir, que del inmigrante todo el mundo se sirve y genera plusvalía: capital cultural, económico, simbólico y cognitivo. ¡Al interesado que es lo que le queda!





XXXII. Pierre Valls, Tráfico, Colombia 2018

¿ARTE
POLÍTICO?

Con este breve apartado quiero aclarar y hacer coincidir algunas aproximaciones teóricas sobre lo que entiendo por arte político y los puntos contradictorios que nacen de la propia definición de “arte político”. En ello, se acuerda que todo arte es político a sabiendas de que tarde o temprano cualquier tipo de obra de arte –y por ende, artista– sirve a aquellos que le financian. Pero si se sabe que todo el arte es político ¿porque hacer énfasis en un arte categorizado como político? En este sentido, si se enuncia que esto es arte político se entiende que hay otro arte que no lo es. Ahí viene mi pregunta ¿qué es el arte comprometido? ¿El arte que habla de política hace de él a foriori un arte político? ¿Puede existir una disidencia y un cambio de paradigma cultural siguiendo una economía de mercado, es decir, un arte político o contestario premiado con dinero público?.

Jacques Rancière (Argelia, 1940) hace hincapié sobre la contradicción que encarna el arte político. En su libro *Disenso, Ensayos sobre estética y política* Rancière dice que existe una paradoja entre las intenciones y la eficacia real que pretende alcanzar el artista generando su obra. En *El espectador emancipado*, Rancière defiende la idea que la contribución del arte a la acción política no es eficaz, ya que muchos artistas realizan sus obras enfocándolas exclusivamente sobre su potencial simbólico. Es decir, el artista –político– espera que el objeto sea lo suficientemente politizado en su representación –poética del arte– para que sea capaz de mover conciencias. El error –según yo–, es que el artista que trabaja el tema de la política no invierte su energía creadora en la intención de la obra, sino en el objetivo de la misma, maximizando el poder de la representación.

Recordando al ensayo del artista Rogelio López Cuenca:

UN MONUMENTO SE PLANTEA COMO ALGO DEFINITIVO, UN MONUMENTO ES EL RETRATO FRENTE AL QUE UNA SOCIEDAD SE RECONOCE, SIN EMBARGO, EL MONUMENTO PARECE INVISIBLE, SE CONVIERTE EN UNA ROTONDA ALREDEDOR DE LA CUAL GIRA EL TRÁFICO CUANDO NO HAY CUESTIONAMIENTO DEL ORDEN SOCIAL, CUANDO ESE ORDEN SOCIAL ENTRA EN CRISIS, LO ACABAMOS DE VER LA SEMANA PASADA EN IRAK, LO PRIMERO QUE CAE ES UN MONUMENTO. PARECE MENTIRA EL PODER DE LO SIMBÓLICO, EL PODER DE LA REPRESENTACIÓN, LO IMPORTANTE NO ES TANTO SACAR A PERSONAS REALES SINO

LO QUE SIMBOLIZABA LA CAÍDA DE UN ESTADO DE COSAS ERA EL DERRIBO DE UN MONUMENTO⁶⁰.

Al igual que es importante politizar la obra desde su léxico, sigo pensando que solo trabajar sobre la intención permite una reconfiguración de lo sensible –tener un impacto sobre lo real– en el contexto que se despliega la acción artística –la obra accionada–. Para ello, la práctica artística se tiene que mimetizar con los elementos periféricos –actantes– si quiere tener una incidencia en lo político –desde el arte–.

Como ejemplo, regreso al proyecto Taquería (CDMX, 2015). Aparentemente, en su forma nadie se percató en el hecho de que estuve trabajando en una taquería para generar una acción artística. La confusión y la introducción de una nueva utopía o elementos catalizadores permitieron redefinir los límites de la realidad en forma de una estética de la política.

(...) UNA DISTRIBUCIÓN DE FORMAS DE VER, DE SENTIR, DE DECIR Y DE HACER, EN RESUMIDAS CUENTAS, FORMAS DE SER, QUE DETERMINAN LAS POSIBILIDADES DE PARTICIPACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DE LOS INDIVIDUOS Y (EN CONSECUENCIA) LA POSICIÓN QUE ESTOS OCUPAN EN LA COMUNIDAD. SE TRATA ENTONCES DE UNA SERIE DE REGÍMENES QUE SE PRESENTAN A LOS INDIVIDUOS A PRIORI COMO LOS MARCOS DENTRO DE LOS CUALES SE DETERMINAN LAS FORMAS DE LA EXPERIENCIA, CONFIGURANDO ASÍ UNA ESTÉTICA DE LA POLÍTICA⁶¹.

Y ahí es en dónde estoy de acuerdo con Rancière: el arte político para mí son las obras que fungen no tanto por ser políticas en sus aproximaciones temáticas, sino más bien en la capacidad de la obra en generar nuevos paradigmas sociales que desbordan dentro y fuera del marco mercantil del arte. Al enfocar toda la energía hacia el objeto se corre el riesgo de generar un arte político panfletario. Igualmente, debo

60 Antonio Peñalver, “La representación del poder / El poder de la representación”, Amanece Metrópolis, consultado el 29 de abril, 2020, <http://amanecemetropolis.net/la-representacion-del-poder-el-poder-de-la-representacion>

61 “Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière”, Estudios de Filosofía 58, 2018, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

admitir sin enrojecer que muchos proyectos míos fueron panfletarios, pienso en El arte no es para los pobres (España 2011); No es tu culpa (España 2013 y Colombia 2018); Putain de Republique (Francia, 2015) y Padón (Haití, 2019) entre otros.

CARTA A ROCAMADOUR

Julio Cortazar, Rayuela 1963

(...) somos como hongos crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y como Perico y Ronald y Babs, todos hacemos el amor y freímos huevos y fumamos, ah, no puedes saber todo lo que fumamos, todo lo que hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando, y afuera hay de todo, las ventanas dan al aire y eso empieza con un gorrión o una gotera, llueve muchísimo (...)

ALIMENTACIÓN:
ENTRE ARTE,
IDENTIDAD
Y
EXOTISMO

El 9 de enero de 2014 llegaba a la Ciudad de México (CDMX), – o Distrito Federal (D.F.), como se llamaba a mi llegada.

“LLEGAR A UNA TIERRA DESCONOCIDA (...) ES EL SUELO VIRGEN O MASA INFORME DESDE EL CUAL LA VIDA PUEDE SER MOLDEADA, NORMALIZADA Y ENCAUZADA HACIA LAS FORMAS QUE SEAN NECESARIAS Y FUNCIONALES⁶²”.

Me gusta pensar en aquel tiempo como la nuda vida, la muerte y el despojo de la piel calcinada por las vivencias pasadas.

En ese mismo año ingresé en la maestría en Artes Visuales en el Posgrado de Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Autónoma de México (UNAM), con un protocolo de investigación sobre el tema del maíz. La tesis se llamó Maíz, cultura y capital: somos lo que comemos y mi director de tesis fue el Dr. Gerardo García Luna. La primera impresión que tuve de Gerardo fue la de ser un hombre de sosegada apariencia y con una ligera sonrisa picaresca que no dejaba de brotar en cada rincón de su boca. En nuestro primer encuentro, se mostró un gran conocedor de la cultura en todos sus recovecos, y con el tiempo, nos volvimos amigos. Recuerdo que en una de nuestras primeras reuniones de trabajo le dije con mucho cariño que:

“A TODOS LOS MEXICANOS SE LES “PUEDE EMOCIONALMENTE” CON SOLO MENCIONAR UN TAQUITO DE PASTOR, UNA BIRRIA, UNA BARBACOA O INCLUSO LAS QUESADILLAS DE FLOR DE CALABAZA O HUITLACOCHÉ PARA LOS VEGANOS”.

Fuera de chiste, con el tiempo comprobé que aquella afirmación era acertada. El gran tema de la civilización mexicana por excelencia es la comida.

En México la gastronomía es el lugar donde se socializa uno, y donde se genera el espacio democrático por antonomasia es el lugar de la comida urbana. A la hora de comer –aunque realmente no hay una hora de comer en México–, mucha gente se

62 Bacarlett Pérez, María Luisa, “Giorgio Agamben, del biopoder a la comunidad que viene”, *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 1, no. 24 (2010): 29-52, consultado el 27 de febrero, 2021, <https://www.redalyc.org/pdf/282/28214786002.pdf>

toma una pausa por un momento: se sientan en unos banquitos de plásticos alrededor de la cocina, todo el mundo está al mismo nivel y, por un instante, las clases sociales parecen desvanecerse; todas y todos comen juntos sin prejuicios de quien está al lado.

La taquería ambulante rellena los huecos sociales en las que otras instituciones alimenticias no operan. Ahí, de manera casi improvisada y repentinamente estructurada, los taqueros ambulantes imaginan un lugar común. Así son las taquerías ambulantes: espacios apropiados para descansar, para platicar y enamorarse. La taquería ambulante tiene una función social y comer tacos es un ritual: La cocina funge como el centro ritual donde los clientes alrededor del comal invocan a los dioses como Tonacatecuhtli⁶³, un estado cósmico para una raza cósmica; diría José Vasconcelos:

PARA ACERCARNOS A ESTE PROPÓSITO SUBLIME ES PRECISO IR CREANDO, COMO SI DIJÉRAMOS, EL TEJIDO CELULAR QUE HA DE SERVIR DE CARNE Y SOSTÉN A LA NUEVA APARICIÓN BIOLÓGICA. Y A FIN DE CREAR ESE TEJIDO PROTEICO, MALEABLE, PROFUNDO, ETÉREO Y ESENCIAL, SERÁ MENESTER QUE LA RAZA IBEROAMERICANA SE PENETRE DE SU MISIÓN Y LA ABRACE COMO UN MISTICISMO⁶⁴.

Asimismo, la misma organización social del comer se repite en gran parte del continente africano y asiático; un ejemplo de ello son los mercados de la medina ⁶⁵ de Marruecos o los mercados ajetreados de Lagos en Nigeria. En los países sobreindividualizados, la comida (o el acto de comer) se expone como un espacio de diferenciación en la que los individuos se distinguen y se apropian de un nuevo estatus social a cada bocado. La sofisticación y una soberbia creme de potiron sur une fleur de truffe au parmesan⁶⁶ me aleja de una realidad que no quiero contemplar. Ciertamente, exagero en mi descripción: puede ser que uno elija un tipo de comida por sus cualidades nutri-

63 Tonacatecuhtli es creador y suministrador de comida. Señor de la naturaleza, dios primordial de la creación y la fertilidad. Para más información al respecto, ver: <https://www.ecured.cu/Tonacatecuhtli>

64 José Vasconcelos, "La raza cósmica", (Porrúa: España, 2007).

65 Una medina es una aglomeración urbana organizada dentro de las murallas, es decir, protegida por una fortificación. En los centros urbanos de Marruecos, todas las ciudades antiguas, fuera de sus barrios modernos, se caracterizan por ser medinas. Para más información al respecto ver: <https://www.marruecos.com/ques-una-medina/>

66 Crema de calabacín sobre una flor de trufa a la parmesana.

cionales y sabores, no lo sé. Pero comer –el acto de comer– implica perse una forma simbólica y una construcción subjetiva. Como lo mencioné anteriormente, el gusto tiene una función social auto-categorizante. Al respecto, Pierre Bourdieu (Francia, 1930-2002) dice que:

“LA ALIMENTACIÓN ES UN DETERMINANTE SOCIAL⁶⁷”

en otras palabras, el gusto es un elemento construido desde la distinción social. La alimentación, por lo tanto, es un elemento diferenciador identitario, y un determinante social: Existen alimentos que por considerarse populares se califican como insalubres, mientras que otros se desean comer porque refuerzan nuestro estatus social, como el caviar, por ejemplo. Las clases populares tienden a alimentarse con alimentos ricos en grasas por el tipo de trabajo que realizan o simplemente por las expectativas que genera la publicidad. Es decir, pasan más tiempo delante de la tele que otras clases sociales y por ende son más influenciados por la misma –proceso de alienación socio cultural en palabras de Bourdieu.

Desde mi llegada a México el alimento ha estado presente en muchos de mis proyectos. Reconozco que la gastronomía mexicana es un tema que a cualquier francés le puede dar madera a torcer. Tal vez fue por eso que llevé la comida a ser el centro de mi investigación a lo largo de 6 años académicos. Algunos dicen que por orgullo, pero otros dicen que la confrontación es la mejor manera para aprender. Yo opto por la segunda opinión.

Que el arte o los artistas se preocupen por la comida o el alimento no tiene nada de nuevo. A lo largo de la historia, la iconografía en torno al alimento siempre ha sido un tema fértil, marcando así el carácter fundamental de la comida en la evolución de las sociedades. Hoy, las fronteras entre los universos del arte y el mundo culinario tienden a retraerse, sino es que a juntarse completamente:

POR UNA PARTE, EL ARTE SE PREGUNTA SOBRE LA CUESTIÓN DEL ALIMENTO EN RELACIÓN CON LA IDENTIDAD, LA VIOLENCIA Y LA EXPLOTACIÓN DE LA NATURALEZA; POR OTRA, LA GASTRONOMÍA TIENDE A QUERER ELEVAR SUS CREACIONES AL RANGO DE ARTE CULINARIO Y EL ESTATUS DE COCINERO AL

67 Álvarez-Castaño L. “Los determinantes sociales y económicos de la salud. Asuntos teóricos y metodológicos implicados en el análisis” *Rev. Gerenc. Polít. Salud.* 13 (2014): 28-40, consultado el 2 de septiembre, 2019 <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.rgyps13-27.dses>

Desde la antigüedad, las representaciones de los alimentos han querido dar cuenta de su simbología y de su naturaleza mística. Partiendo desde las sociedades animistas hasta llegar a las sociedades modernas, y entre la frontera de lo sagrado y de lo profano, el ritual de la comida o de los alimentos ha marcado el imaginario colectivo; prueba de ello son los más de cientos de años que separan "La última cena" (1494) de Leonardo Da Vinci de "Comiendo una hamburguesa" (1982) de Andy Warhol.

En el arte, las diferentes iconografías sobre el alimento han reflejado la filosofía contemporánea de cada época: por citar algunos ejemplos, ahí están el Cintéotl en las pinturas y esculturas prehispánicas, los retratos antropomórficos de Giuseppe Arcimboldo, la ruptura naturalista del Vache écorchée de Rembrandt, el estudio de manzana de Paul Cézanne y la obra de Ana Mendieta comiendo carne cruda; hoy, los alimentos se integran cada vez más en el arte de acción y el performance artístico siguiendo los preceptos de una sociedad del espectáculo y del consumo.

Frente a lo anterior, en 2014 el colectivo United Brothers construye una acción para Frieze Art Fair proponiendo una sopa de verduras cuyos ingredientes fueron recogidos en el espacio nuclear de Fukushima. Ya desde el siglo XVIII el jefe francés Antonín Careme trata la pastelería como una rama principal de la arquitectura, y para el salón de otoño de 1923 la cocina fue llevada al rango del noveno arte. La vanguardia del siglo XX abre un proceso de ruptura de la representación y se apropia de lo comestible como un medio para desviar su función primaria: imaginaria, ritual y simbólica. Joseph Beuys utiliza la grasa como símbolo vital de calentamiento del cuerpo y de conservación, Daniel Spoerri reactiva el ritual de la comida fosilizando el banquete entre amigos, llegando así a una composición de bodegón pictórica, y Michel Blazy produce una alegoría del ciclo de la vida en la que explora la estética de lo podrido a través de la variante del tiempo sobre los alimentos.

Finalmente los primeros efectos de la globalización o mundialización han generado una profusión sintomática de acontecimientos artísticos sobre la comida y la alimentación: por mencionar algunos ejemplos, se encuentran "Fooding" en el Palacio de Tokio en 2002, seguido entre 2009 y 2011 del proyecto culinario "Nomiyal" de Laurent Grasso y Gilles Stassart, "El festín del arte" del Palacio de las Artes de Dinard (explorando el tema de la comida con un trasfondo crítico sobre los modos de consumo actual), "Como con los ojos" (que trata de una puesta en escena centrado en los

68 La Feria de Arte de Basilea, Art Basel realizada en la ciudad homónima del norte de Suiza.

procesos de consumo de la época contemporánea), “Textifood” (focalizado sobre los comestibles y sus residuos) y “Food” en el MUCEM en 2015, (propuesta curatorial de Germano Celant para la trienal de Milán).

Regresando al propósito de la maestría, uno de mis primeros proyectos efectuados en México fue Taquería (2015), proyecto realizado en el primer año del posgrado y que contó con el asesoramiento de mi maestro, el Dr. Yuri Aguilar. Yuri es escultor y académico, además de una persona amable, con ternura en su propósito personal y clairvoyant⁶⁹ en su práctica profesional.

TAQUERÍA:
HACIA
UNA
ARQUITECTURA
SOCIAL



XXXIII. Pierre Valls, Taquería, México 2016

El curso impartido por Yuri trataba sobre los dispositivos artísticos y sus afiliaciones conceptuales, y en vista del interés específico que yo tenía por la comida y el maíz, me propuse generar un proyecto que incluyera el tema del alimento, la performance y el arte de acción;

“UN PROYECTO DE ARTE COMO LABORATORIO MÓVIL Y TEATRO EXPERIMENTAL PARA INVESTIGAR E INSTIGAR EL CAMBIO SOCIAL Y CULTURAL”.⁷⁰

Al respecto de la obra de arte, Marcelo Expósito dice que ésta desborda el valor inicial de la obra: Aunque la finalidad del proyecto sea desde su formalización una obra “tradicional”, el proceso sirve para la enunciación colectiva, es decir, el proyecto puede independizarse del acervo del arte para ser reflexionado desde diversos campos del conocimiento.

Así, recuperando el tema del maíz como un espacio para la problematización identitaria, el proyecto Taquería pretendió gestar una interfaz y acción social artística desde el cuerpo, mediante la realización del trabajo de “ayudante de cocina” en una taquería ambulante. De esta forma, una taquería ambulante en la entrada del metro Copilco me contrató como ayudante por un mes, con una jornada de un día por semana. La taquería se extendía sobre 5 metros, aunque un gran toldo azul agrandaba el espacio autorizado hasta entrometerse en la vía dónde los estudiantes apresurados se rendían al metro.

El objetivo de mi trabajo ahí era claro: entender cómo funcionaba el dispositivo –en este caso, la taquería– dentro del contexto urbano, y saber que estructura social convergía alrededor del mismo. Michel de Certeau (Francia, 1925-1986) decía que el:

“PENSAR TENÍA QUE SER INVESTIDA DE UNA MANERA DE AC-TUAR”⁷¹.

y fue en ese tenor que me acerqué al dueño de la taquería en un día soleado. No era difícil de identificar quien manejaba el negocio: el jefe es aquel que corta la carne desde lo más arriba del carrito. Antes de llegar a estar cerca de él, saludé a un señor que

70 Brian Holmes, “El dispositivo artístico, o la enunciación de articulaciones colectivas”, consultado el 19 de enero, 2021 https://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_dispositivoartístico.pdf

71 Cassigoli Salamon, Rossana. “Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau”, Chungará (Arica) 48, (2016): 679-690, <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000033>

se encargaba de cortar el perejil y la cebolla; además, en un vaivén incesante, también estaba otro chico que entregaba los platos de plástico a los comensales y que asimismo tenía la función de sacar las fundas de plástico de los platos. Como toda pequeña empresa la taquería tenía una estructura bien definida, y desde fuera se veía el orden casi como un baile clásico, como una danza ritmada por los cuerpos que obstaculizan el espacio.

Mi primer encuentro con el jefe fue de pocas palabras. No acostumbrado a platicar con franceses, las palabras de Javier, el dueño, eran cortantes y su mirada era evasiva. Le dije sin titubear: “Soy alumno de la UNAM y estoy haciendo una investigación sobre las taquerías ambulantes. Me gustaría trabajar con ustedes de forma gratuitas un día a la semana”, a lo que él respondió que no veía inconvenientes, pero que no tenía mucho tiempo para enseñar. Yo, en respuesta contesté “sin problemas, trataré de no llamar la atención” aunque claro, aquello no fue posible, y no tanto por mi afán de protagonizar –que no es poco–, sino por el hecho de que mi presencia corpórea se tornó en algo parecido a un espectáculo circense, a un freak show.

Mi primer día me recordó al de muchos otros trabajos: presentaciones amables, muchas preguntas y torpezas desmesuradas. Ciertamente, la labor que me estaba destinada no era la de cortar el perejil, ni la de recoger los platos sucios o aún la de limpiar la zona periférica de la taquería de todos los restos de comida y salsa; mi tarea fue la de ocupar ya un puesto de rango: la de ayudar al dueño en la preparación de la carne. Pienso que el dueño, gentilmente y sabiendo de mi enorme ignorancia en la materia, me libró de un trabajo laborioso. Pero lo mismo, hubo risas por doquier en cuanto me vio cortar la carne. Recuerdo que me decía: “corta como un hombre Güero”; sí, así es, creo que el humor fue el escalón que me posibilitó la interacción;

“UN AFECTO O UNA NEBULOSA DE AFECTOS QUE EMBEBEN LA
TOTALIDAD DE LA VIDA SOCIAL”.⁷²

A lado de Javier, el dueño, mi cuerpo parecía endeble y mal gastado. La concepción de masculinidad para él eran la fuerza, la masa, la pesadez; todo lo que tiene que ver con la ligereza era afincado a otro de tipo de sujeto. De hecho, los chistes vinculantes en ese espacio reducido eran en su mayoría sobre la homosexualidad y sus derivados como fijación en el ano. Al respecto, recuerdo el texto de Javier Mateo escrito en la ocasión de mi proyecto Anos de 2013 para el festival internacional de performance en el centro de Arte Matadero, en Madrid, España. Sobre el ano, Javier escribe:

72 Cornelius Castoriadis, “El Imaginario Social Instituyente”, Zona Erógena 35 (1997). Descargado en <http://www.educ.ar1>.



EL NEGATIVO COURBETIANO DE «EL ORIGEN DEL MUNDO», NUESTRA VÁLVULA DE ESCAPE SIN LA CUAL NO PODRÍAMOS VIVIR... MIRADO BIEN DE CERCA, EN EL FONDO, NO ES TAN EXTRAÑO. CUANTO MÁS OCULTO PERMANECE, MENOS FAMILIAR NOS RESULTA. ESTE SUBURBIO, ESTA CLOACA, ESTA FOSA SÉPTICA NATURAL, PRODUCE DESECHOS SÓLIDOS Y GASEOSOS QUE ESCONDEMOS O TRATAMOS DE ELIMINAR, COMO PRUEBAS DE UN HORRIBLE CRIMEN⁷³.

73 "Anos" Javier Mateo, consultado el 15 de enero, 2021, <http://pierrevalls.com/proyecto/anos>



Por otra parte, mientras trataba de encontrar las intersecciones más blandas de las costillas de carne para realizar un mejor corte, alrededor de la taquería se formaba un corro. Mirándome y plantados como postes, el tema de discusión entre los comensales era “que hace un güero trabajando ahí”. Muchos me preguntaban de dónde venía: al parecer, a nadie le hacía gracia que un norteamericano trabajase en la taquería. Pero lo que Francia es en el imaginario colectivo de los mexicanos me ha venido de maravilla, –muchos dirían “¡como siempre Pierre!”.

A pesar de que es posible anticipar los efectos generados por mi presencia en la taquería, es interesante analizar las diversas facetas y dinámicas del espacio de interacción social en su dimensión real. La percepción generalizada concordaba con lo que pensaba: mi cuerpo dentro de la taquería provocaba discordancias simbólicas y culturales, traducibles en chismes y en ser el centro de atención y construcción de todo tipo de los diálogos discriminatorios –positivos–.

Las fronteras simbólicas se definían como espacios intangibles de convergencia en los cuales dos o más colectividades conviven de forma intermitente; esta convivencia genera acuerdos, conflictos, consensos y rupturas que hacen perceptible la presencia de dichas fronteras y posibilitan su análisis, mismo que a su vez sirve para esbozar tanto nuevas como más completas explicaciones de los procesos socio-históricos.

A pesar de todo, me fue posible entender la lógica de las interacciones so-

ciales, la noción de dispositivo, la arquitectura corpórea y la racialización del espacio social.

El proyecto como forma expositiva se compone de un mapa conceptual que sirve de herramienta para representar y organizar de manera gráfica las redes de conceptos generados por el proyecto Taquería, a través de la utilización de archivos sonoros –las grabaciones de los intercambios con el resto del equipo de trabajo. Ahí vemos la importancia del lenguaje verbal o corporal para el acceso y la difusión de la información (cultura):

“LA MANERA DE ACCEDER AL IMAGINARIO SOCIAL DE AMBOS GRUPOS, ASÍ COMO LA FORMA DE ANALIZAR EL MISMO, ES A TRAVÉS DEL LENGUAJE, IDENTIFICANDO EN LOS DISCURSOS EMITIDOS POR CADA COLECTIVIDAD LAS SIGNIFICACIONES IMAGINARIO-SOCIALES QUE LES PERMITEN ALIARSE O, POR EL CONTRARIO, CATALIZAR EL CONFLICTO Y PROPICIAR LA RUPTURA ENTRE AMBOS GRUPOS⁷⁴”.

Sin duda, el proyecto Taquería me invitó a pensar sobre muchos temas hasta ahora no desarrollados, tales como el exotismo, la importancia de la identidad como forma de autodeterminación frente al desconocido, el sexo y el alimento. A continuación, quiero hacer un paréntesis sobre este tema ya que para mí no deja de ser una cuestión muy importante y conflictiva.

Como cualquier deseo, lo exótico es una representación mental exagerada y condicionada por el consumismo, además de la “mirada turística” (tourist gaze) y nuestras experiencias, a su vez estructuradas por la preexistencia de imágenes culturales generadas por el cine, la televisión, la literatura, la prensa, la música, los videos, etc. Esta representación mental es organizada por una industria de profesionales que producen nuevas mercancías culturales para ser incorporadas a los deseos de los turistas, en función de los cambios sociales relacionados con las estructuras de clase, género, edad, identidades étnicas y/o nacionales, gustos, etcétera. Así, la mirada turística está dirigida históricamente a observar y experimentar ciertas características de los lugares los cuales son coleccionados, registrados y reconocidos como signos (a través de la literatura, las imágenes y la memoria), de manera que los turistas ocupados en los sig-

74 Trejo, Zulema, “Fronteras simbólicas e imaginarios sociales”, El Colegio de Sonora, consultado el 3 de febrero, 2020, https://www.researchgate.net/publication/274960855_Fronteras_simbolicas_e_imaginarios_sociales



tianas para hacer figuración en un entorno del Edén, eso es: transformamos el paisaje en un espectáculo, y es así como Tahití se convierte en una pintura de Gauguin. Muchos de los aspectos de la cultura occidental forman parte de esta gran construcción epistémica donde exotismo y violencia simbólica se autoalimentan.

Mientras que el exotismo se refiere a lo extraño y al otro, exotizar siempre no tiene per se –y aquí, reconozco que trato de justificar y ser condescendiente conmigo mismo– un propósito negativo cuando se desea conocer a aquellos a los que no conocemos. Se tiene curiosidad por aquél. Ciertamente, el interés e incluso la fascinación no son suficientes para acercarse a la cultura que nos intriga, pero ¿Cómo opinar de una cultura cuyas prácticas son para uno abyectas? ¿Como viajero, tengo el derecho de opinar a sabiendas que no conozco las culturas vinculantes? Igualmente, nos queda la fotografía o el video para registrar lo desconocido. Mientras escribo, pienso en una exposición de Madrid sobre la mutilación en nuevo Congo que consistió en unas obras expuestas en un cubo blanco delante de un público choqueado. Se siente bien saber –incluso con una copa en la mano– que estamos lejos de ese mundo. Aun así, y a pesar de la paradoja en relación con el sistema descrito anteriormente, se verá una obra de Teresa Margolles que cuesta miles de dólares colgada encima de la chimenea. La muerte hace vender.

Tampoco el salvaje es exótico cuando es un buen salvaje, o se trata de un salvaje inofensivo. El bárbaro puede fascinarnos, pero no encontraremos en él lo exótico. Tzvetan Todorov (Bulgaria, 1939-2017) menciona la dimensión paradójica del exotismo



a través del “elogio de la ignorancia”. Quererlo, pero no del todo; verlo, pero no sufrirlo; tocarlo, pero no sudar demasiado. Exotizamos a los indios indígenas en los que queremos ver su condición social tal que la labor dura de los campos, sus trabajos forzados con menores, abusos y la violencia machista; queremos verlos como sujetos del edén. Las complacencias también son una forma de exotizar el otro, y siguen siendo una manera de discriminación. Franz Fanón (Francia, 1925-1961) dice:

“PARA NOSOTROS, EL QUE ADORA A LOS NEGROS ES TAMBIÉN
“ENFERMO” AL IGUAL QUE EL QUE DISCRIMINA⁷⁵”.

Lo exótico, como lo hemos dicho anteriormente, necesita de un poco de extrañeza; el espejo de lo exótico lo debemos colocar un poco inclinado por temor a que el otro se nos parezca demasiado.

Por otra parte, el exotismo funciona como un viaje en espacio desconocido donde el tiempo es prolongado eternamente y en el que se siente que al fin y al cabo nuestra manera de vivir no está tan mal. El paroxismo del exótico es que se tiene que disfrutar por un momento para luego volver a nuestra sociedad segura y feliz: aquí está

75 «Pour nous, celui qui adore les nègres est aussi « malade » que celui qui les exècre». Frantz Fanon, “Piel negra, máscaras blancas”, edición electrónica de Émilie Tremblay (París: Editions du Seuil, 1952), p. 23.

la razón de vivir lo exótico, fácil cuando tenemos una vida privilegiada. El mundo lejano aparece a nosotros como un espectáculo.

Un recuerdo me sirve para ilustrar algunos de estos puntos: Una vez aquí en México, estaba con un amigo español que se sentía encantado en asomarse por la puerta abierta del pesero en plena carrera: la falta de cierre de la puerta para él era sinónimo de libertad y de imprevisto, tal vez una forma de aventura; en ningún caso pensó que lo que para él era libertad para la gente local es sinónimo de precariedad o de inseguridad “en la que en cualquier momento podía ocurrir un asalto o un accidente. Sin embargo, era evidente que para sus amigos y él –que además vivían en la colonia Roma– al menor incidente se volvían a España. El exotismo es no darse cuenta de la gramática cotidiana del lugar visitado, o hasta vivido.

Sin embargo, me pregunto ¿Mi visión sobre el mundo que me rodea ha dejado de ser exotizante después de tantos años en México? ¿Mi mirada ha dejado de ser colonial si así fuese a priori? Creo que sí, pero no estoy seguro: tal vez el mal del exotismo está tan apegado a la cultura de uno que es difícil darse cuenta:

“*COMPRENDER ALGO NUEVO DE NOSOTROS PIDE A DISPONERNOS A, DE PREPÁRANOS A, EXIGIR UNA NUEVA CONCILIACIÓN*⁷⁶”.

En algún momento, pareció ser que con el mundo globalizado y el acceso a la información se podía, en cierto modo, acabar con el exotismo, pero nada de eso ha sucedido: el sabor del exotismo es más fuerte que nunca. El ver las cantidades de información y lo baratos que son los viajes en avión amplifica la sensación del querer verlo todo; hoy, vivir con éxito es tener una foto de Instagram con los pescadores de la isla de Koré: la felicidad construida desde Google. Este simulacro no favorece el intercambio real, el intercambio que mejora al individuo. Lejos del continente europeo, no todo es exótico: para sentirse exitoso hay que viajar a un lugar donde nos sintamos superiores, nada nos vale viajar a ciudades comparable a las nuestras. Para sentir lo exótico habría que deambular por las calles de regiones calurosas, excéntricas; encontrarnos con encantadores de serpientes, vendedores de camellos en Marrakech, pasear por las tumbas decoradas en la fiesta de los muertos en México, comer Pangolín en China. Pero, aunque el viajar a la ciudad de Melbourne tienda a ser un viaje exquisito, no deja de ser una proyección demasiado fiel a la nuestra. Repito, nada de difícil: nada de trashumar por peceros, colectivos o tranvías oxidados en Eje Central; mejor en la plaza de

76 «Comprendre quelque chose de nouveau nous [97] demande de nous disposer à, de nous préparer à, exige une nouvelle mise en forme». Frantz Fanon, *ibid.* pág. 46.

Coyoacán, ahí es bonito, el menú de comida está traducido en inglés y los vecinos de mesa son unos compatriotas, siempre dispuestos a bromear sobre la condición excitante del viaje, sobre lo barato que salió la artesanía –los muñecos zapatistas comprados en Balderas.

La cuestión del exotismo conduce inevitablemente a la del erotismo. La literatura colonial a menudo habla de una historia de amor (término bastante inapropiado) entre un joven colono y una nativa muy sensual en una unión estéril que no puede conducir sino a la muerte del segundo y/o el primero. La esposa desprovista de poder se presenta a menudo como un objeto sexual soportando el carácter frenético del hombre aventurero, ella se vuelve un ser sumiso, una forma inferior de humanidad. Los relatos hablan de cuerpos extraños, con colores marfil y una paciencia de la que cualquier hombre se enorgullecería. El aventurero arrebató a la más hermosa de las mujeres de la tribu; ella es la metáfora de la tierra colonizada. Este desdén tiene una connotación nefasta en el sentido que reproduce un esquema hegemónico del poder, el racismo, la indiferencia, el maltrato y una visión superficial del mundo.

La única forma de poder contrarrestar esta forma de ver el mundo es asumiendo las diferencias desde un lugar crítico y desmitificado de todo sentido paternalista e idealista; la problemática que resulta de la negación es incrementar el proceso de la exotización. La crítica o la posición teórica decolonial tienden a reinvertir las relaciones de poder y otorgar una nueva visión del mundo que posibilita esquemas divergentes. Para concluir –y antes de volver a los andares–, pienso que hay que tratar de actuar honestamente desde la diferencia y ser capaz de someterse al juicio como espectadores ajenos al mundo en el que pretendemos vivir. Eso es: humildad sin condescendencia.

Escribiendo estas líneas recuerdo un colectivo de artistas españoles, Basurama, que es muy representativo de lo que se puede llamar “extractivismo cultural”, es decir, la apropiación de un contexto cultural desfavorecido para extraer un beneficio económico y simbólico. Esta práctica cultural reside entre el asistencialismo, el colonialismo cultural y la moral moralizante hegemónica. Basurama viaja hasta República Dominicana en 2008, pagado por la embajada de España en el mismo país. El colectivo realiza su proyecto con niños de la calle que viven cerca de los depósitos de basura de la capital Santo Domingo. Como artistas involucrados en contra de la miseria, preparan unas instalaciones con la basura. Los niños ayudan al colectivo. Una vez acabado el proyecto, los artistas toman las fotografías de la instalación y de los procesos creativos para justificar los gastos, y empaparse de un aura de caridad. Luego viajan con los archivos en Europa donde el proyecto se presenta en Arco, la feria de arte de Madrid. Después del acontecimiento cultural, la instalación se queda ahí en el basureo y los niños también. ¿Qué sentido tienen estos proyectos? ¿Acaso los niños ya no jugaban antes con la basura? ¿Qué es lo que queda en el terreno de lo social dominicano?.

Durante mi viaje a Haití, experimente estas contradicciones varias veces. En

una reunión con el agregado de cultural francés de la ONU para Haití, durante un momento de descuido, un señor dijo que “allí –en Haití– no se podía hacer nada porque el país está muy mal y la política muy corrompida”. Le dije entonces “¿De qué sirve el dinero que manda la ONU a Haití?” y con una sonrisa tímida me dijo que “para mantener, con un buen vivir, a los expatriados y proteger los intereses franceses”.

Un ejemplo más polémico que se puede ver en los canales de redes sociales. La artista colombiana Doris Salcedo, organizó una obra colectiva monumental en la Plaza Bolívar de Bogotá, en memoria de las víctimas de la guerra en Colombia. Para realizar su obra, la artista pidió expresamente a las autoridades de mover de lugar a los campamentos de familiares de las víctimas de la guerra que se encontraban en la misma plaza. Por otra parte, en el momento de ser recompensada por los políticos en turno, los familiares de las víctimas fueron prohibidos de entrar al festejo que celebraba el acontecer artístico de la brillante artista. La pregunta es ¿Acaso las víctimas fueron sujetos capitalizados? ¿Podríamos hablar de un extractivismo cultural y memorial? ¿Qué voz representa el artista en el proceso de paz colombiano? Un familiar de las víctimas de la guerra dijo durante una entrevista de la revista *Vice*:

CONSENSO ES UNA FORMA DE LLAMARLO. LO QUE HUBO FUE PRESIÓN. IMAGÍNESE CÓMO QUEDÁBAMOS NOSOTROS SI POR NUESTRA CULPA NO SE HACÍA ESA OBRA TAN IMPORTANTE”, ME RESPONDIÓ. LO MISMO ME DIJO CARMENZA VARGAS, MADRE DE UN “FALSO POSITIVO”: “NOSOTROS QUERÍAMOS PARTICIPAR PERO NO PUDIMOS. LUEGO NO QUERÍAMOS MOVERNOS PERO NOS TOCÓ. Y AHORA QUE QUITARON LA TELA, ¿ALGUIEN APARTE DE NOSOTROS RECUERDA ALGUNO DE LOS NOMBRES QUE HABÍA AHÍ? ES QUE AHORA LAS VÍCTIMAS SOMOS MARIONETAS DE TODO EL MUNDO, PERO AL FINAL NO LE IMPORTAMOS A NADIE⁷⁷.

77 Juan José Toro, “Las dudas que levantó la obra de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar”, *VICE*, octubre 2016, consultado el 11 de abril, 2020, <https://www.vice.com/es/article/nnp87g/doris-salcedo-plaza-bolivar-victimas-sumando-ausencias>

EL BANQUETE:
DENTRO
Y
FUERA

A mitad del año 2018 asistí a una reunión con Tania Aedo, mujer con una gran amplitud de mente, y directora del museo Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México. Sonriendo por doquier y muy positiva, me recibió en su despacho después de haberle mandado mi carpeta de trabajo; de las diez peticiones de entrevistas que mandé a diferentes instituciones de la ciudad, Tania fue la única directora que me recibió y me brindó de su tiempo para conversar sobre mis pretensiones artísticas.

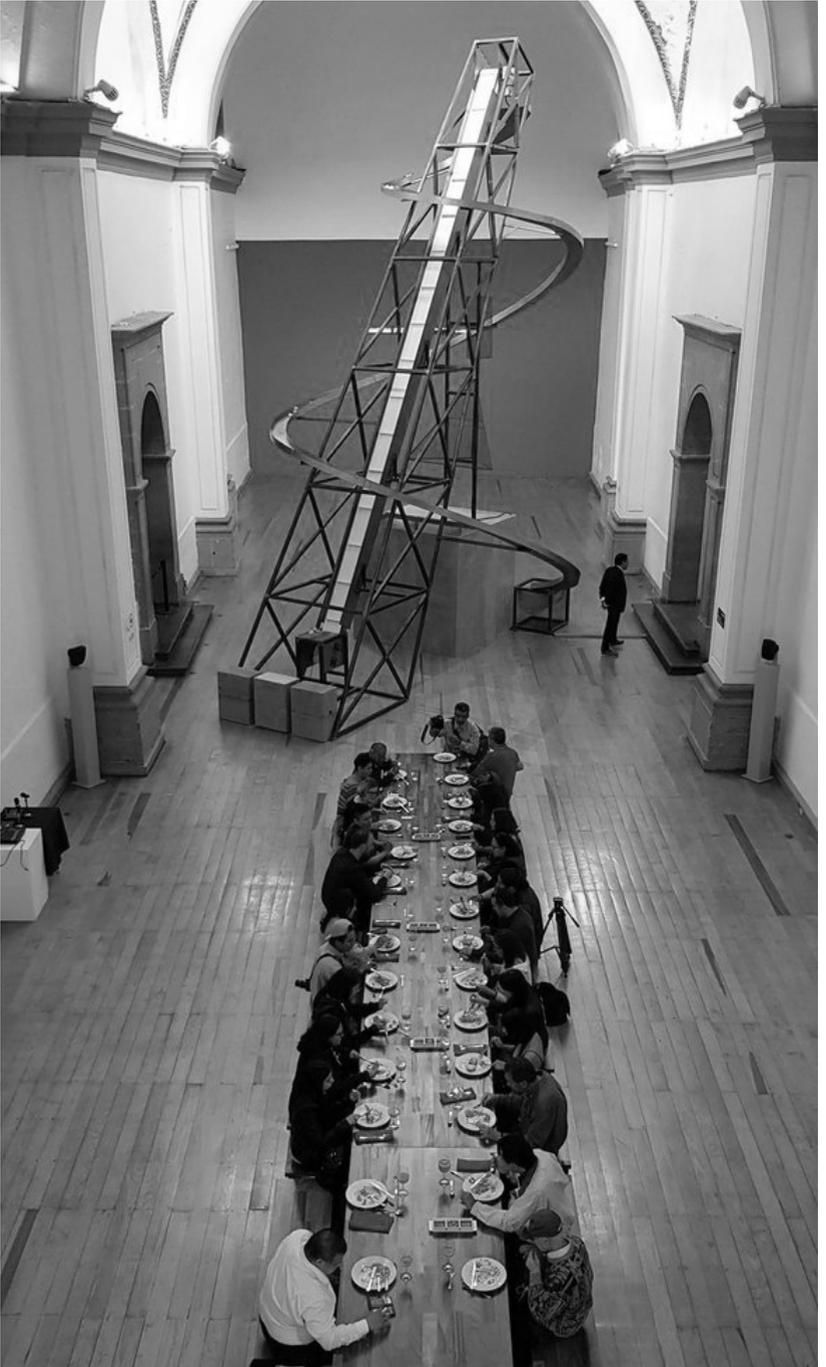
Luego de más de dos años desde la primera reunión, Tania me proveyó de una exposición individual en el museo. En un principio, cuando aún en aquella época el alimento era para mí la forma de trabajo predilecto, propuse a Tania realizar una serie de banquetes abiertos al público con el objetivo de converger tanto con el público asiduo de los museos como con las personas que vivían próximas al museo, además de buscar compartir un mismo espacio. Desde el comienzo, la propuesta tenía a fortiori la pretensión de alentar un arte colaborativo o comunitario, práctica que a mi parecer posiblemente encajaría de modo perfecto con este museo y la vecindad. Tan sólo unos meses después, el proyecto ya tenía fecha: agosto de 2019.

El proyecto El Banquete se compone de una investigación derivada de la maestría Maíz, cultura y capital: somos los que comemos, y de una exposición en un espacio museístico; la parte expositiva contaba con una estructura de 11 metros de altura, una larga mesa, cocina, panadería y un mural de color rojo.

El proyecto El Banquete tenía la pretensión de ser un acontecimiento gastronómico que proponía revisar los aconteceres sociales, políticos y culturales en México para así convertirse en un espacio de reflexión social y cultural. Para el proyecto, se tenía previsto realizar seis comidas catalizadas por invitados con distintas trayectorias entre sí para luego reflexionar sobre la construcción de la identidad, la soberanía alimenticia y las prácticas culturales entorno a los rituales asociados con el comer juntos. En ese sentido –y como se mencionó anteriormente en este texto–, el nutrirse no sólo es una acción para satisfacer el instinto sino una tecnología colectiva mediante la cual se reconfiguran los códigos comunes, en donde se refuerzan o incrementan los nodos sociales y en donde se interconecta la vida afectiva, colectiva y política de una comunidad. Y en ese tenor, para mí ese trabajo fue una práctica de la escucha y del estar con los otros que me sirvió para marcar puntos de inflexión sobre problemáticas que nos conciernen a todos.

3.2.1. EXPERIENCIA MUSEÍSTICA: MUSEO DE ARTE LA ALAMEDA

Con la ayuda de la Chef Paola Rendón, se elaboraron platillos para conversar sobre la dimensión política de los alimentos y de la cocina. Todo el conjunto fue concebido como unas “instalaciones utilizables” activadas para comer, preparar los alimentos y hornear el pan. El proyecto era atravesado por elementos formales con referencias directas a la idea propia del comunismo: el pan y el pueblo. La vajilla, como otros elementos que completaban la mesa, aludían e invitaban al comensal a pensar



cómo la alimentación es atravesada por antonomasia por proyectos políticos específicos, y en ese sentido, se tenía la vajilla de cerámica dispuesta sobre esta larga mesa y compuesta por platos impresos con motivos de países latinoamericanos y de formulación estética socialista.

Por otra parte, en una torre y horno de pan nos encontrábamos con una caracterización del Monumento a la III Internacional –ideado hace 100 años por el artista ruso Vladimir Tatlin (Rusia, 1885-1953)– que recuperé para esta muestra, y que servía de metáfora alusiva, tanto de los efímeros e inconclusos proyectos políticos de la izquierda histórica, como de las promesas no realizables y las utopías intermitentes, y que sin embargo están ahí, operando en la vida cotidiana como un imaginario, como un espectro.

Detrás de la torre se elevaba un muro blanco que para esta exposición fue pintado de rojo, color que hacía referencia al movimiento de los trabajadores hacia 1830, cuando por primera vez se habló de la “revolución social” que vendría después de la “revolución política”. Frente a la multiplicidad de banderas que representan divisiones entre los diferentes estado-naciones, la bandera roja simbolizaba el sueño de la unión universal de los “proletarios de todos los países” y la superación de la enemistad entre estados y naciones, y por ello, en 1889 La Segunda Internacional Socialista (organización de los partidos socialistas y laboristas que deseaban coordinar su actividad) hizo

XXXX. Pierre Valls, El Banquete, México 2019



de la bandera roja su símbolo principal.

Aquí, el rojo se extendía sobre un gran muro no como una apoteosis, sino como un proyecto petrificado. Sobre éste, se colocó un tablero LED que bañaba con su luz el espacio, una metáfora de los sueños que se van desvaneciendo, de las causas que se van perdiendo y del fin de los sueños utópicos del siglo XX, pero también de sus intermitencias en el siglo XXI. A su vez, este tablero LED hacía alusión a las noticias internacionales que emanarían del centro de comunicación situado en la parte superior del Monumento a la III Internacional, tal como había sido planeado –y nunca realizado.

El muro y la torre entraba dentro de una lógica constructivista tanto en su modelo como en su forma: estructura de acero, madera y tablaroca, cable de tensión, contrapeso de cemento, horno eléctrico, polea motriz y de cola. La torre acogería y reflejaría la vida social de la ciudad; más aún, la propia ciudad debía de vivir en él. Sólo el ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, sólo la organización de las masas puede impulsar el nuevo arte. Pero como la mayoría de los proyectos escultóricos-arquitectónicos de su momento, el monumento (también conocido como “La Torre de Tatlin”) nunca se construyó y sólo quedó manifiesto en maquetas y dibujos. Para este proyecto tomé algunos principios formales del original para referirme al eco de la revolución rusa en América Latina. Así, éste no era un monumento, sino una metáfora de algo que pudo llegar a ser y no fue: una torre que distribuye pan, tal y como los proyectos políticos que se yerguen con promesas irrealizables, tal y como los mitos del pasado que atestiguan las nuevas formas de organización social.

Al entrar en el museo y para llegar hasta la torre había que lindar una mesa de madera. Cuando no había banquete, en ella estaban expuestos los platos dibujados por la artista Vanessa Negret: platos de cerámica con motivos sublimados que representan el impacto de los proyectos socialistas y comunistas occidentales en diversos países de América Latina, junto con vegetales, alimentos, flores y otros motivos que mitifican la relación de la abundancia de la tierra con modos de producción industrializados, tal y como se observa en las vajillas diseñadas para los altos mandos de los estados comunistas y socialistas. Además, en la mesa también podíamos encontrar cubiertos de acero, servilletas de tela bordadas y vasos, y la instalación tenía previsto activarse durante los seis banquetes del proyecto.

Situada a la derecha de la torre, en la capilla de los dolores se instalaron una cocina y una panadería para la elaboración del pan y de los platillos. En la cocina encontramos electro-cerámica, indumentaria, estanterías, mesas con cubierta de acero inoxidable y pizarrones. Ciertamente, tanto el cocinar como la práctica artística comparten territorios de creación en los que la experiencia, la invención y la existencia son sus puntos cardinales. Por ello, aquí se concebían las piezas “Cocina” y “Panadería” como una parte de ready-mades laborales: esto se debía a que las acciones que aquí se llevaban a cabo no eran representaciones, sino trabajos reales y concretos realizados



por una chef y un panadero cuyas labores se entrelazaban en complicidad con el quehacer del artista. De esta manera, la cocina era una plataforma de trabajo en donde se daba forma a los platillos que la chef Paola Rendón creaba para cada uno de los banquetes en relación con las temáticas relevantes en cada conversación.

Y lo mismo la panadería: contaba con una máquina amasadora, harina, agua, levadura, indumentaria de cocina, estantería, mesa con cubierta de acero inoxidable y bases metálicas para pizarrón. Aquí, la relación entre el pan y el proyecto era que el pan siempre ha estado presente a lo largo de la historia, tanto en las diferentes conquistas, revoluciones y momentos de escasez y abundancia, como en las diferentes clases sociales altas y bajas, es decir, el pan prácticamente ha formado parte de la alimentación de todas las culturas. En México fueron los españoles los que, durante la conquista, enseñaron a los indígenas a hacer pan, el cual se distinguía del “pan de la tierra” que era la expresión con la que se refirieron los europeos a las tortillas.

En el siglo XIX, las posibilidades de expansión de la panadería en México se fueron acrecentando a la par de la invasión francesa sobre el territorio mexicano. Y al mismo tiempo, iba surgiendo el denominado “pan de pueblo” tales como el pan de Acámbaro, el pan de fiesta, el pan de maíz, el “pan de muerto” y el pan de feria (entre otros), todos ellos, conviviendo con la gastronomía del país. Fue en este sentido que elegí el pan por dichas connotaciones históricas, culturales y políticas, el mismo pan que ahora se elaboraba en aquella estación de trabajo.

Ciertamente, tengo que admitir que la exposición a nivel formal se presentó con mucha audacia y algo de megalomanía; otros leían la exposición como falocentrista, además de tener un sabor colonialista por mi procedencia europea. En líneas generales, creo que los momentos de las pláticas con el público durante los banquetes fueron el aspecto más logrado a nivel artístico de esta exposición.

Para los banquetes cada invitado tenía previsto relacionar el alimento o los platillos que se iban a comer con un tema central; por ejemplo, los tamales y hongos de maíz con la identidad cultural mexicana, las verdolagas al vapor con elote con lo que se comía durante la revolución, y así sucesivamente. Aunque en teoría el catalizador iba organizando el debate, muchos de los asistentes del público se sentían más cómodos hablando de cosas más cercana a ellos, tales como los temas de la convivencia, la familia y las fiestas patrias. El gran rasgo la institución coartaba la espontaneidad, lo que muchas veces hace de las exposiciones lugares de no vida y espacios letárgicos, pero como lo veremos a continuación, esta situación puede diferir de obras como es, en este caso, El Banquete.

3.2.2. FUERA DEL CUBO BLANCO: LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO (FAD)

En noviembre del 2019 acabaría la exposición y ya había que pensar sobre el siguiente proyecto, o en su defecto, sobre cómo iba a deshacerme de tal cantidad de hierro. Como el proyecto de El Banquete fue un tema académico en su investigación y formalización, después de conversar sobre el futuro de la obra con el director de la FAD, el Dr. Gerardo García Luna, él mismo me prestó el espacio de la facultad a su cargo para realizar la exposición, al igual que los banquetes. La apuesta fue audaz y tal vez algo temeraria en el sentido de que las reivindicaciones de los alumnos son frecuentes, y muchas de las contestaciones se rigen como impedimento para que algo nuevo suceda; sin embargo, Gerardo pensaba que había que mostrar lo que los alumnos hacían fuera y dentro del ámbito académico. Dado que el proyecto había sido concebido dentro de mi investigación doctoral y en su seno se concentraban múltiples disposiciones teóricas y formales, Gerardo y yo pensábamos que la exposición sería enriquecedora tanto para los alumnos como para mí.

A mitad de noviembre 2019 se instaló e inauguró la torre y la panadería en la facultad. El mismo día, cientos de alumnos se reunieron alrededor de la torre abrumados por el tamaño y su logística. Una vez puesta en marcha la máquina, los alumnos recogían el pan que aterrizaba en la cesta con rapidez y con afán de ser comido. Los banquetes fueron inaugurados días después.

Muchos de los alumnos y profesorado empezaron a generar críticas hacia el proyecto, a priori, algo más que positivo. Las críticas pertinentes fueron muchas, como por ejemplo aquella que discute sobre el valor simbólico de la obra. El contexto fuera del cubo blanco cambia la lectura que podía hacerse de la obra y por eso fue una propuesta válida. Varias críticas fueron objetadas desde la hiper estructura y aunque en un

primer lugar el tamaño fue lugar de admiración, pasado el tiempo fue criticado por su representación falocéntrica.

Distribuir el pan también fue visto por algunos alumnos como una ofensa. Pan y pueblo, la relación entre el pan y pueblo como discurso histórico marxista se convirtió en una falta de respeto para otros. Pero claramente la plática entorno a la obra no suscito tantas expectativas como el hecho de que yo soy francés y por lo cual, según algunos, no me legitimaba a exponer en la FAD.

No obstante, frente a esta turbia energía, multitudes de cosas positivas se generaron en este espacio: divergencias conceptuales, pláticas en los banquetes entorno al sexo y la alimentación, propuestas de proyectos de alumnos, entre otros. Todos los alumnos se acercaban sin complacencia, con espontaneidad, libres de filtros, algo que nunca se genera en la institución museística. Por otra parte, el sentimiento de pertenencia que los alumnos tienen hacia la facultad muestra el cariño que tienen hacia la misma institución. Los alumnos están aquí para resistir y estudiar, algo coetáneo al aprendizaje. Un amigo decía –nunca supe si era totalmente cierto- que el conceptualista Medina Valcárcel decía a su vez que “hay que desconfiar si te aplauden demasiado por tu obra de arte”. El paso del proyecto por la FAD, fue una ida sin retorno; entendí el valor de la academia desde otro ángulo.

Hoy por hoy, la torre con su tonelada de hierro fue donada a la FAD para que se puedan plantear proyectos de acondicionamiento del espacio –el arte como pilar y estructura de la cultura–, algo muy parecido a lo que sucedió en su momento con el proyecto Contrafuertes de 2012, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, cuando el estiércol que sirvió a la instalación de los contrafuertes posteriormente fue desmontado para generar un huerto colectivo.



ESTUDIO DE CASO:
LA 2Da
BIENAL
DE ARTES
Y DISEÑO
“PEDIR LO IMPOSIBLE”

Ya me acerco al final del doctorado, un final atravesado por el periodo pandémico, y en el que la promesa de un mundo mejor después del COVID se aleja cada vez más.

Hoy es 17 de abril en esta cuarentena eterna, acabo de preparar una pasta a la carbonara, una receta que aprendí a los 16 años trabajando en un restaurante italiano en Francia; ahora es mi especialidad. Siempre pensé que el tocino es un ingrediente muy generoso, que combina con todo y se deja cocinar sin reproches: el tocino acepta su condición de puerco. De hecho, ahora mismo tengo “el mal del puerco”, pero decidí que hoy seguiría escribiendo sin pausa unas 15 páginas.

El último proyecto, quizá el más beneficioso en cuanto a aprendizaje y aplicación de la enseñanza académica, fue la dirección de la 2a Bienal de Artes y Diseño de la UNAM, 2020 “Pedir lo imposible”. Hasta ahora –y con ahora me refiero a septiembre de 2019–, nunca había dirigido un proyecto de tal envergadura. Aunque fui gerente de bares, tiendas de lujos o inclusive dueño de mi propia churrería en España, la dirección de una bienal –no sé si la correlación entre ser gerente de una bar y director de la bienal tiene algo que ver, pero me gusta pensarlo así–, es como un espejo que refleja los 11 años de estudios, 11 años que hacen bien a mi ego.

Como sea, estoy al principio del 2018: Gerardo García Luna llega a la dirección de la FAD y con él, también otros tantos profesionales excepcionales. Entre ellos, pienso en el Maestro Pedro Ortiz. Pedro fue tutelado de Gerardo, al igual que yo, y ambos seguimos los consejos académicos –y de vida– de Gerardo. Pedro es una persona discreta y su mirada está siempre al tanto de una emoción reflejada por la mirada su interlocutor. Leal, honesto y culto, Pedro fue nombrado por Gerardo como secretario académico para la nueva administración en la que dirige. En un encuentro con ellos me propusieron encargarme de la Bienal, no tanto como director –en un principio–, sino más bien, como un alumno que podría pensar sobre el devenir del nuevo proyecto de la bienal.

A mi llegada a la maestría se celebró la Bienal de Artes Visuales de la FAD. En su tiempo, no pude participar en ella porque uno de los requisitos era que solo los mexicanos alumnos pertenecientes a la FAD podrían presentarse a la convocatoria, lo cual era una aberración cuando sabemos que la UNAM –por no decir la FAD– es una de las universidades más reconocidas del mundo y la primera de América Latina. Excluir a los alumnos por su origen es francamente inadmisibles. Pasado el tiempo, y ya con la inauguración de la misma bienal, estas incongruencias saltaron a la luz: mala coordinación, explotación de los becarios, ningún propósito curatorial, premiación individual, entre otros.

La primera pregunta que había que hacerse –según yo–, era ¿Para qué realizar otra bienal? Sin duda, esta pregunta tenía mucho que ver con la nueva política de Gerardo. Eso es, Gerardo entendió el proyecto de la bienal como un escaparte que

segunda bienal de artes y diseño UNAM 2020 pedir lo imposible

Inauguración

8 de febrero, 12:00 horas

Hasta el 28 de marzo 2020

Museo Universitario
de Ciencias y Arte
MUCA-Campus

Martes a sábado
10:00 a 18:00 horas

Informaciones
y calendarios
de las activaciones
bienal.unam.mx
Mayores informes
bienal@fad.unam.mx

#dosBienalUNAM
#BienalUNAM
#PedirloImposible



podiera reflejar los nuevos paradigmas educativos –del arte y el diseño– con los nuevos órdenes contemporáneos, culturales, sociales y políticos. El ascenso de AMLO en la presidencia de la república fue sin dudas un acontecer que terminó por permear en los nombramientos institucionales del país. El afán de terminar con un narco-estado volvió a generar esperanza de cambio para el país. Visto desde el lugar que me corresponde como alumno del doctorado, la política de Gerardo fue una política instituyente, horizontal, con adecuaciones en cuanto a cuestiones de género y de integración, pero exigente a su vez para cambiar los programas educativos ya obsoletos. Dentro de estas prerrogativas educativas, entraría el proyecto de la Bienal. Para Gerardo y Pedro, las prioridades de esta bienal serían las de generar un acontecer cultural y educativo capaz de agrupar en su seno la interdisciplinariedad, el activismo, las lenguas y culturas indígenas etc.

Como todo propósito, había que pensar en no repetir el disfuncionamiento de las bienales anteriores. Para introducir la bienal, escribí lo siguiente en un texto breve:

SEGÚN EL HISTORIADOR Y CRÍTICO DE ARTE PAUL ARDENNE, LAS BIENALES DE ARTE CONTEMPORÁNEAS FLORECIERON DE MANERA EXPONENCIAL A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS 90, DEJANDO HOY POR HOY DECENAS DE ELLAS REPARTIDAS POR TODO EL MUNDO. ENTRE ESCAPARATE MEDIÁTICO Y UN EVENTO AL SERVICIO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES, LAS BIENALES HAN PRESUMIDO SER UN DESPLIEGUE CULTURAL CAPAZ DE CONGLOMERAR EN SU SENO LO MEJOR DEL ARTE ACTUAL Y DEVENIR EL PORTAVOZ DEL GUSTO ESTÉTICO CONTEMPORÁNEO. A CONTRACORRIENTE DE LOS IMPULSOS MERCANTILES DE ESOS ACONTECERES MEDIÁTICOS, EXISTEN NUEVAS PROPUESTAS LLAMADAS “BIENALES PERIFÉRICAS” QUE PRETENDEN, POR MEDIO DE LA PRODUCCIÓN DE NUEVAS SUBJETIVIDADES, TEORÍAS Y PRAXIS PARTICIPATIVAS, TRANSFORMAR EL CONTEXTO DONDE TIENEN LUGAR.

LA 2^{DA} BIENAL UNIVERSITARIA DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM: PEDIR LO IMPOSIBLE, EN SINTONÍA CON LOS INTERROGANTES PLANTEADOS Y COMENTADOS EN EL LIBRO DEL MISMO NOMBRE DE SLAVOJ ŽIŽEK SE ESTÁ FORMULANDO LAS SIGUIENTES PREGUNTAS; ¿CÓMO PROBLEMATIZAR LA FUNCIÓN DEL ARTE Y EL DISEÑO PRACTICADOS DESDE LA UNIVERSIDAD PÚBLICA? ¿QUÉ VALORES PUEDE Y DEBE REIVINDICAR LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA ANTE LA TRANSFORMACIÓN POLÍTICA QUE VIVE LA CIUDAD Y EL PAÍS? ¿ES POSIBLE HACER UN MUNDO MEJOR DESDE LAS PRÁCTICAS CULTURALES Y EDUCA-

TIVAS? ¿ACASO PEDIMOS LO IMPOSIBLE?.

LA BIENAL *PEDIR LO IMPOSIBLE*, AUSPICIADA POR LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO (FAD) DE LA UNAM, ABOGA POR PRÁCTICAS INTERDISCIPLINARIAS, PROYECTUALES, COLECTIVAS Y SOCIALMENTE COMPROMETIDAS COMO NUEVAS PRERROGATIVAS DE LA NOCIÓN DE BIENAL, INVITANDO A LA COLABORACIÓN ENTRE ALUMNOS Y PROFESORES PERTENECIENTES A DIVERSOS CENTROS DE INVESTIGACIÓN Y FACULTADES DE UNIVERSIDADES PÚBLICAS, ASÍ COMO ACTIVISTAS E INTEGRANTES DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS PARA MATERIALIZAR PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN DONDE LAS ARTES Y EL DISEÑO JUEGAN UN PAPEL CENTRAL. LA BIENAL ESTÁ CONFORMADA POR 10 PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN INTEGRADOS POR COLECTIVOS CON PRÁCTICAS Y FORMACIONES MUY DIVERSAS, PERO CON UN PROPÓSITO COMÚN; REIVINDICAR EL POTENCIAL TRANSFORMATIVO DE LAS ARTES Y LOS DISEÑOS SOBRE LOS PARADIGMAS DE CONOCIMIENTO, INVESTIGACIÓN Y PRAXIS CULTURAL.

PEDIR LO IMPOSIBLE, PRETENDE PONER DE MANIFIESTO POSIBLES CONFLUENCIAS Y TENSIONES ENTRE DIVERSOS MODOS DE CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO TANTO DENTRO COMO FUERA DE LA ACADEMIA, PARA REIVINDICAR NOCIONES NO CONVENCIONALES DE LA INVESTIGACIÓN EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA Y PROPICIAR UNA CONCIENCIA CRÍTICA TANTO DE LOS ACTORES INVOLUCRADOS CON LA BIENAL, COMO DE LOS

ESPECTADORES DE LA MISMA.

CUANDO PEDIMOS LO IMPOSIBLE SACRIFICAMOS PROVISORIAMENTE LO FACTIBLE PARA HALLAR EN LA UTOPIA Y EN LA INCERTIDUMBRE UNA NUEVA FORMA DE PENSAR Y VIVIR LA REALIDAD⁷⁸.

Con lo anterior traté –tratamos– de adecuar en pocas palabras lo que siempre he –hemos– pensado del arte, es decir, pensar el arte como un aporte cultural y social indispensable para crear una sociedad más justa. Este nuevo proyecto me permitió experimentar las utopías culturales y educativas pensadas a lo largo de estos años de estudios. Junto con Fernanda Barreto y Yutsil Cruz, curadoras de la bienal, planteamos los siguientes objetivos desde los inicios del proyecto:

LA BIENAL TENÍA QUE SER: UN ENCUENTRO MOVILIZADOR, EN FUNCIÓN DE LÓGICAS, DIÁLOGOS E INTERCAMBIOS ENTRE ARTE Y DISEÑO, Y CON OTROS CAMPOS DE CONOCIMIENTO DENTRO Y FUERA DE LA UNIVERSIDAD; UNA BIENAL QUE PUEDA HACER VISIBLES LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN, EN ESTE ÁMBITO, SURGIDOS EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA Y MOSTRAR SU CAPACIDAD PARA GENERAR CONOCIMIENTO; QUE LA BIENAL VINCULE LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA CON PRÁCTICAS SOCIALES Y CULTURALES, Y CON LOS SABERES POPULARES Y TRADICIONALES DEL PAÍS; QUE LA BIENAL PROMUEVA LA COLABORACIÓN ENTRE ALUMNOS, PROFESORES E INVESTIGADORES DE DISTINTAS ÁREAS EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA; QUE EL ARTE Y EL DISEÑO SE PIENSEN

78 Pierre Valls, “Pedir lo imposible. 2a Bienal Universitaria de Artes y Diseño de la UNAM”, consultado el 6 de noviembre, 2020 <https://bienalunam.mx/exposicion/>



XXXIV. FAD, 2nda Bienal de Artes y Diseño, México 2020

COMO CATALIZADORES DE PROCESOS EDUCATIVOS, SOCIALES, POLÍTICOS MEDIOAMBIENTALES Y CULTURALES; QUE LA BIENAL FOMENTE LA PLURALIDAD DE VOCES Y LA HORIZONTALIDAD DE LOS SABERES.

Como director traté de invertir mi energía en el respeto de los artistas y colectivos seleccionados. El Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA-CU) nos brindó el espacio para la futura exposición. En febrero del 2019 se inauguró la bienal con un concierto y algunos manjares. La inauguración fue un éxito. La experiencia de este día me resultó hermosa, con obras y gente de calidad, además de un público generoso. El transcurso del día fue interpelado por música y discursos, todo siempre desde una actitud real, y sin los edulcorantes que el mercado del arte suele darnos.

Uno de los conceptos que salió de la bienal, fue el concepto del “artista sublimado”, figura que el Dr. Gerardo desarrolla en la publicación de la 2a Bienal, en su texto titulado “Entre columnas y estalagmitas”:

EL NUEVO PERFIL QUE DEBEMOS PROTEGER EN NUESTRO EGRESO, UN PROFESIONAL DEL ARTE Y DISEÑO QUE PONE AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD SU CAPACIDAD DE INVENTIVA E INNOVACIÓN, Y TRANSFORMA COMUNIDADES Y SECTORES SOCIALES CON BENEFICIO COMUNITARIO Y CON ESTRICTO RESPETO A LA DIGNIDAD HUMANA. UN PROFESIONAL, NO CAUTIVO EN UNA TÉCNICA, EN UN SOPORTE O ALGÚN SOFTWARE LICENCIADO POR LOS MONOPOLIOS DE LA PRODUCCIÓN DE COMUNICACIÓN VISUAL. SINO UN CONSTRUCTOR DE PENSAMIENTO CRÍTICO Y FRESCO QUE DÉ NUEVOS PARADIGMAS Y MANERAS DE HACER A SUS COLEGAS Y CONTEMPORÁNEOS⁷⁹.

79 Gerardo García Luna, “Entre columnas y estalagmitas”, *Pedir lo imposible. Segunda Bienal de Artes y Diseño, UNAM 2020*, (Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2021).

La pierre manquante⁸⁰ es lo que describe Gerardo, que articula el nuevo estado del artista académico, presente tanto en el panorama del arte actual y a la vez en las redes de investigación académicas.

La bienal me ha permitido profundizar en algunos temas vinculantes a la educación del arte en la universidad. Las cuestiones que vienen no son nada nuevo ¿Cómo problematizar la función del arte practicado desde la universidad pública, escuela o espacio comunitario? ¿Qué valores pueden y deben reivindicar los espacios culturales, artísticos y pedagógicos ante la transformación política que vive la ciudad y el país? ¿Es posible hacer un mundo mejor desde las prácticas culturales y educativas? De facto, creo que este conjunto de problemáticas pasa por la propia crisis de los contenidos educativos. En su texto Los profesores y la crisis universitaria, Rollin Kent Serna dice que la crisis universitaria y la crisis del debate en la educación residen en la falta de los modos de incidir sobre el contenido de la experiencia educativa⁸¹. Por otra parte, y siguiendo el sentido de la experiencia como elemento fundamental para la enseñanza, John Dewey⁸² postula la necesidad de generar una teoría de la experiencia:

*“PARA QUE RESULTE EDUCATIVA LA EXPERIENCIA DEBE INCLUIR, ADEMÁS DE UNA PRIMERA IMPRESIÓN DE AGRADO O DESAGRADO UNA INFLUENCIA SOBRE LAS EXPERIENCIAS POSTERIORES. DEBE HABER UNA CONEXIÓN, LAS EXPERIENCIAS EDUCATIVAS TIENEN QUE ESTAR ENCADENADAS”.*⁸³

Al igual que la experiencia suma un valor agregado a la enseñanza, la temática de los contenidos situados añade complejidad y actualización en los programas educativos. En este caso, la bienal se encargó en reflejar contenidos actuales. Las curadoras Fernanda Barreto y Yutsil Cruz lo plantearon de la siguiente forma:

80 El escalón faltante.

81 Serna, Rollin Kent, “Los profesores y la crisis universitaria”, Cuadernos Políticos 46, México (abril-junio 1986): 41-54, consultado el 30 de abril, 2020, <http://cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.46/CP46.6.RollinKentSerna.pdf>

82 John Dewey (Burlington, 1859 - Nueva York, 1952) Filósofo, pedagogo y psicólogo norteamericano. Para más información al respecto ver: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dewey.htm>

83 “Dewey y la teoría de la experiencia”, Activemos la pedagogía, consultado el 17 de abril, 2020, <http://activemoslapedagogia.blogspot.com/2015/08/dewey-y-la-teoria-de-la-experiencia.html#:~:text=Dewey%20postula%20la%20necesidad%20de%20generar%20una%20teor%C3%ADa%20de%20la%20experiencia.&text=Para%20que%20resulte%20educativa%20la,educativas%20tienen%20que%20estar%20encadenadas>

LA DIVERSIDAD DE LAS PROPUESTAS AQUÍ PRESENTADAS SE CARACTERIZAN POR ABORDAR LA INVESTIGACIÓN EN ARTES Y DISEÑO DESDE PERSPECTIVAS DEL TODO URGENTES COMO LOS FEMINISMOS, LA ECOLOGÍA, LA MEDIACIÓN SOCIAL, LA DENUNCIA POLÍTICA, LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA, LOS SABERES DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS, ENTRE OTROS. EL ÉNFASIS DE *PEDIR LO IMPOSIBLE*, CONSISTE EN HACER VISIBLES LOS PROCESOS QUE SIGUEN EN CONSTRUCCIÓN Y MOSTRARLOS COMO UNA SUERTE DE LABORATORIO EXPERIMENTAL EN ACCIÓN. LOS PÚBLICOS UNIVERSITARIOS Y OTROS VISITANTES A ESTA MUESTRA PODRÁN PARTICIPAR A LO LARGO DEL PERIODO DE EXHIBICIÓN, DE UN PROGRAMA DE ACTIVACIONES QUE FACILITARÁ LA INTERACCIÓN CON LOS PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN UNA LÓGICA DE EXPERIMENTACIÓN ABIERTA Y EN DESARROLLO.

CONSIDERAMOS QUE LA NOCIÓN DE COMUNIDAD PUEDE SER PERCIBIDA DE DIFERENTES MANERAS EN LOS PROYECTOS QUE SE PRESENTAN EN *PEDIR LO IMPOSIBLE*. LOS COLECTIVOS PARTICIPANTES EN ESTA EDICIÓN NOS INVITAN A PENSAR DESDE EL ESPACIO COLECTIVO QUE HACE POSIBLE UNA INVESTIGACIÓN ESTE CONCEPTO TAN POLISÉMICO, YA SE TRATE DE COMUNIDADES TEMPORALES FRUTO DE ACTIVISMOS O GRUPOS DE INTERÉS, O BIEN DE COMUNIDADES DE ORIGEN DONDE EL TERRITORIO ES ENTENDIDO COMO UN SUJETO PARTE DE LA COMUNIDAD. LA BIENAL DEVIENE UNA PLATAFORMA PARA

LA CONSTRUCCIÓN DE COMUNIDADES AFECTIVAS, ESTABLECIENDO PUENTES Y DIÁLOGOS COMUNES ENTRE COLECTIVOS Y CONTEXTOS ESPECÍFICOS⁸⁴.

La adecuación y la voluntad en realizar una bienal bajo estas primicias hicieron que superáramos muchas divergencias pasadas. Asimismo, toda la buena voluntad de cambio no superó algunos otros problemas que igualmente me parece importante mencionar a continuación:

QUERER INTEGRAR EL IDIOMA NÁHUATL CON PRETENSIONES POSITIVISTA, TERMINÓ POR EXOTIZAR SU PROPIA CULTURA. SE INTEGRÓ SUPERFICIALMENTE, DEJANDO ASÍ UNAS ADECUACIONES CONCEPTUALES INGENUAS Y EXTRACTIVISTAS. POR OTRA PARTE, LA FALTA DE MEDIACIÓN VERAZ ENTRE LOS PROYECTOS SELECCIONADOS GENERÓ UN DISTANCIAMIENTO ENTRE LOS COLECTIVOS Y UNA FALTA DE DIÁLOGO. DEBIDO A ESTA AUSENCIA DE COMPROMISO, NO SE LOGRÓ UN VERDADERO INTERCAMBIO ENTRE COLECTIVOS, SE TRató DE UN INDIVIDUALISMO ENMASCARADO EN EL COLECTIVISMO. ESTAS OBSERVACIONES FUERON BIEN EXPLAYADAS EN EL TEXTO TITULADO “CUANDO LA MACETA SE HACE JARDINERA”, ESCRITO POR EL COLECTIVO DE LA ZINERIA E INCORPORADO TAMBIÉN EN LA PUBLICACIÓN DE LA SEGUNDA BIENAL.

84 “Exposición. Pedir lo imposible, 2a Bienal Universitaria de Artes y Diseño de la UNAM”, Fernanda Barreto y Yutsil Cruz, consultado el 6 de noviembre, 2020, <https://bienal.unam.mx/exposicion/>



Para introducir una conclusión a este trabajo, empezaré con un fragmento del libro *Ébano* del escritor Ryszard Kapuściński (Polonia-Bielorrusia, 1932-2007).

HE VENIDO A KUMASI SIN OBJETIVO ALGUNO. POR LO GENERAL SE CREE QUE TENER UN OBJETIVO MARCADO ES ALGO NUEVO: QUE LA PERSONA SABE LO QUE QUIERE Y QUE LO PERSIGUE; POR OTRA PARTE, SIN EMBARGO, TAL SITUACIÓN LE IMPONE UNAS ANTEOJERAS, COMO LAS DE LOS CABALLOS: VE ÚNICA Y EXCLUSIVAMENTE SU OBJETIVO Y NADA MÁS. Y OCURRE, POR EL CONTRARIO, QUE LO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ, LO QUE SE SALE DEL LÍMITE IMPUESTO EN AMPLITUD Y PROFUNDIDAD PUEDE RESULTAR MUCHO MÁS INTERESANTE E IMPORTANTE. A FIN DE CUENTAS, ENTRAR EN UN MUNDO DIFERENTE SIGNIFICA PENETRAR EN UN MISTERIO, Y ESE MISTERIO PUEDE GUARDAR MUCHOS LABERINTOS Y RECOVECOS, ¡TANTOS ENIGMAS E IN-CÓGNITAS⁸⁵!

Kapuściński nos advierte que si uno se enfoca sistemáticamente en los resultados puede que pierda la capacidad de ampliar su mirada hacia otros rincones de la vida. La sociedad de la meritocracia no entiende el fracaso como un elemento más de la formación y el aprendizaje; el fracaso es necesariamente algo negativo. Charles Pepin (Francia, 1973) dice que “todo éxito es el fracaso rectificado⁸⁶”. Así es: el éxito

85 Ryszard Kapuscinski. *Ébano*, Editorial Crónicas Anagrama, Madrid, 2006, p. 352.

86 Álex Vicente, “Charles Pepin: ‘Todo éxito es un fracaso rectificado’”, *El País*, 3 de enero, sección Cultura. Véase: https://elpais.com/cultura/2018/01/03/actualidad/1514978576_244946.html (consultado el 30 de abril de 2021).

pasa esencialmente por la experimentación. Con ello recuerdo todos los grandes descubrimientos de la humanidad que fueron encontrados por error. Pero ¿por qué hablar de fracaso aquí y ahora? Simplemente porque en vista de una conclusión debo admitir que a lo largo del doctorado he fracasado probablemente en algunos de mis proyectos artísticos, ciertamente en la escritura de la tesis y seguramente en mi vida personal. En este sentido aprovecho estas líneas para renovar mi idea de que “no existen caminos fáciles para los espíritus libres” como diría mi gran amigo Diego Renart. Es decir, que los proyectos sobre inmigración han sido muy enriquecedores, pero no lo suficiente para dejar de tener prejuicios; que las propuestas sobre la alimentación fueron tan importantes que dejé de tomar Coca-Cola y, por último, que en la dirección de la 2a Bienal de Artes y Diseño ojalá no me haya equivocado tanto.

Me gustaría agregar a la conclusión la importancia que ha tenido el acto creativo desde lo absurdo. ¿Al final todo eso para qué?

Desde que apareció Duchamp han habido muchos artistas que han decidido tomarse el acto creativo como el único interés a tomar en cuenta, aunque ciertamente, siempre –o casi siempre– bajo esas acciones existe la sombra de grandes ideas. Estos son los artistas con los que me siento identificado, los que se dedican en cuerpo y alma a ocurrencias nunca lejos de su cotidianidad. *Affaire de famille*⁸⁷. Cualquiera puede decir que ocurrencias tenemos todos, pero el artista es el único tan obstinado como para irse hasta el final y dedicarse a ellas sin importarle en lo más mínimo lo absurdas o poca productivas que estas puedan llegar a ser, algo así como cuando trabajas en una taquería, por ejemplo. El artista se destaca del resto en el momento en que es capaz de dejar la razón a un lado y seguir hasta el final.

Asumo que el artista puede hacer locuras, pero ¿Qué hay de los espectadores, de los comisarios e instituciones que apuestan por estos proyectos imposibles, utópicos y, en el caso del proyecto de El Mercado de la muerte, casi rozando con lo legal? Pensándolo hoy en día, en definitiva ¿Cuál es el más loco de todos: el artista, los espectadores, los centros de arte, la academia o los profesores que acogen un proyecto que busca reunir y producir nuevos proyectos desde la locura?

Julio Cortázar decía en *Rayuela*:

“NO CUALQUIERA SE VUELVE LOCO, HAY QUE MERECELO”.

Así es: desde este punto inicial, siempre he pretendido plantear, en el contexto del arte, la utilidad de su sistema y si éste, en las prácticas urbanas cotidianas, responde a una inquietud que rebasa la seriedad tradicional y consensuada de su entramado. Es decir, ¿A qué responde realmente la actividad artística? ¿Acaso es al intercambio entre

artistas, espectadores e instituciones? ¿Y desde la academia?.

De facto, con estos proyectos de investigación se busca una explicación que ciña gran parte de los comportamientos artísticos que, en la actualidad, más que nunca, pasan por la experiencia intransferible del artista:

“ARTE EN UN CONTEXTO URBANO DE HONDA INTERRELACIÓN SOCIAL CUYO PROCEDER EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS ES UN PROCEDER DESDE LA EXCUSA, LA VIDA Y LA ACTITUD PERSONAL⁸⁸”.

dice mi querido amigo Diego Renart; en suma, el estudio del artista como ilustrador de la experiencia.

Ciertamente, la problemática es antigua: nos podemos remontar a la historia del mismísimo Sísifo, pudiendo éste ser considerado como uno de los principales actores del absurdo transcrito en una narración mitológica que destina todas sus fuerzas a un resultado inútil. Sin embargo, Albert Camus concluye diciendo:

“HAY QUE IMAGINARSE A SÍSIFO, ABSURDO PERO FELIZ⁸⁹”.

imaginándonos al propio Camus no conteniendo una media sonrisa ante tamaña incongruencia. Si lo enlazo con la historia del arte, hemos pasado del artista acomodado y arropado por los mecenas, pasando por el desarrapado genio y loco romántico, hasta llegar al artista inconformista, provocador y chaman del siglo XX, aquel que adecua los ingredientes para posibilitar el suceso: la experiencia.

Ahora, cabe preguntarse cuál es la identidad del artista hoy y qué lugar se le otorga en la sociedad. ¿Es la voluntad de trascender la obra para acceder a la experiencia –experiencia deseada– quien determina la actitud artística? Esta pregunta parece no tomar al arte “tan en serio” y eso, en cierto modo -y aunque parezca contradictorio-, es un avance desde el punto de vista de muchos actores del arte contemporáneo.

El sentido del humor, el sarcasmo, la manía conspiracional y la poesía en el

88 Diego Renart, texto para el statement de Pierra Valls. Recuperado de www.pierrevalles.com

89 Cristina Esguerra, “A Sísifo hay que imaginarlo feliz: Albert Camus”, *Semana*, 31 de agosto, sección Libros, consultado el 28 de junio, 2020, <https://www.semana.com/libros/articulo/a-sisifo-hay-que-imaginarlo-feliz-albert-camus/202029/>

arte no son elementos nuevos; han sido utilizados desde siempre, desde el arte clásico hasta hoy, con intenciones muy distintas: ridiculizar, criticar, entretener, cuestionar, escandalizar.

Centrándome en el arte contemporáneo, la crítica ha señalado distintos momentos claves en la incorporación de la práctica artística como jugo de la experiencia en los que casi todos apuntan a Marcel Duchamp. A partir de los primeros años del siglo XX (Dada, los surrealistas, John Cage, Fluxus, Pietro Manzoni, Christo, Oppenheim, Chris Burden, etc.), empiezan a hacerse más visibles estas prerrogativas, pero no obstante es en estos momentos cuando están alcanzando su máxima presencia.

Con esta investigación he pretendido estudiar el pensamiento libre generado en la urbe con el fin de diluir las fronteras entre el arte y la vida cotidiana; mi objetivo ha sido el de convertir la obra en un acontecimiento que reactive las múltiples subjetividades de la vida, de mi vida y de la de aquellos que se sintieron parte de ella. Construir nuevas instalaciones escultóricas con materiales comunes y vernáculos o intervenir en espacios expositivos recreando vehículos –imaginarios o basados en acontecimientos históricos y/o sociales– fue la forma de acceder a la adecuación entre arte y vida a través de una trayectoria que muchas veces roza lo insolente; pienso ahora como ejemplo en aquel cartel de burdel colgado en Marsella, Francia, en dónde dice “Putain de République⁹⁰”.

Pienso también que la actitud de búsqueda y de estudio con una cierta visión crítica me han permitido crear un buen instrumento para la actuación artística desde los contenidos, el pensamiento, la reivindicación, el humor y la ironía... y desde lo absurdo.

Eso es: con este documento traté de encontrar, desde las expresiones más avanzadas entre “Arte y vida” o “Vida y arte”, unas prácticas artísticas capaces de alzar la cotidianidad en poesía.

“ES EN SU CUARTO DE SER DONDE REIVINDICA EL PROCESO Y MENOSPRECIAR AL OBJETO. NO LE INTERESA LA ESCULTURA COMO OBJETO FINAL, PORQUE EL FINAL ES EL PROCESO. PORQUE PARA OTEIZA EL OBJETO DEL ARTE ES LA CONSTRUCCIÓN DEL PROPIO ARTISTA, COMO RECUERDA TOMÍN BADILA, ARTISTA Y TESTIGO DEL GENIO VASCO⁹¹”.

90 Puta de república.

91 Peio H. Riaño, “Jorge Oteiza, una tiza y una escultura insatisfecha”, *El Español*, 1 de marzo, sección Cultura, consultado el 6 de octubre, 2020, <https://>

El arte como excusa antepone la experiencia del artista, sólo conocida por él mismo, al resultado de sus materializaciones formales, aparentemente conocidas por el espectador.

Sobre la conciliación de la estética y la vida, dice Kierkegaard:

UN ERROR QUE DOMINA EN MUCHA GENTE ES CONFUNDIR LO QUE ES ESTÉTICAMENTE BELLO CON LO QUE, SIÉNDOLO, ES SUSCEPTIBLE DE SER REPRESENTADO. LA CONFUSIÓN SE EXPLICA FÁCILMENTE: LA MAYORÍA BUSCA LA SATISFACCIÓN ESTÉTICA, CUYA NECESIDAD EXPERIMENTA EL ALMA, EN LA LECTURA, LA CONTEMPLACIÓN DE OBRAS DE ARTE, ETC. EN CAMBIO, SON RELATIVAMENTE POCOS LOS QUE CONSIDEREN LO ESTÉTICO TAL COMO ES EN LA VIDA, Y CUYOS OJOS VEAN EL MUNDO A LA LUZ DE LA ESTÉTICA, SIN GOZAR SOLAMENTE DE LA REPRODUCCIÓN POÉTICA.

(...) DE ESTA SUERTE, LA ESTÉTICA SE ELEVA ELLA MISMA Y SE CONCILIA CON LA VIDA, PORQUE, SI EN UN SENTIDO EL ARTE Y LA POESÍA SE CONCILIAN CON LA VIDA, EN OTRA SE HALLAN EN OPOSICIÓN CON ELLA, POR CONCILIARLE UNA SOLA FAZ DEL ALMA⁹².

Pero (y esto parece extraño) la falta misma de emoción (apatheia, phlegma, in significatu bono...) de un espíritu que sigue enérgicamente sus principios inmutables es sublime y, en cierto modo, mucho más excelente, porque tiene de su parte al mismo

www.elespanol.com/cultura/arte/20180301/jorge-oteiza-tiza-escultura-insatisfecha/288472024_0.html
92 Sören Kierkegaard, "Estética del matrimonio", Ed. elaleph.com. p. 177, 183. Véase: [https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Kierkegaard,%20Soren%20\(1813-1855\)/Kierkegaard,%20Soren%20-%20Est%C3%A9tica%20del%20Matrimonio.pdf](https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Kierkegaard,%20Soren%20(1813-1855)/Kierkegaard,%20Soren%20-%20Est%C3%A9tica%20del%20Matrimonio.pdf)

tiempo la satisfacción de la razón pura. Sólo a semejante modo del espíritu se le llama noble y después esta expresión también se aplica a otras cosas: la “verbigracia”, ciertos edificios, un traje, una manera de escribir, una actitud corporal, etc. Cuando éstos producen, no se genera tanto estupefacción (emoción en la representación de la novedad, que supera lo que se esperaba) como admiración (una estupefacción que no cesa al perderse la novedad), lo cual ocurre cuando ideas sin intención y sin arte concurren, en su exposición, con la satisfacción estética.

RECETA DE PASTA A LA CARBONARA

2 Porciones

INGREDIENTES

1 litro de agua
250 gramos de pasta
100 gramos de tocino
2 huevos
1 cucharadita de mantequilla
150 gramos de queso parmesano
Aceite de oliva
Sal, cantidad necesaria
Pimienta, cantidad necesaria

PREPARACIÓN

Calentar en una olla $\frac{3}{4}$ de agua.
Cortar el tocino en cuadrados y ponerlo en un sartén con aceite de oliva, sal y pimienta.
Batir los huevos y sazonar con sal y pimienta.
Una vez el agua haya hervido, poner la pasta en la olla y cocerla al dente.
Colar la pasta.
Poner la pasta en la olla y agregar el tocino, el huevo, mantequilla y el queso parmesano.
Revolver bien y servir caliente.

CONSULTA

Bacarlett Pérez, María Luisa. "Giorgio Agamben, del biopoder a la comunidad que viene", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 12, no. 24, (2010): págs. 34-35, consultado el 7 de septiembre, 2020.

Bruguera, Tania. "Introducción acerca del Arte Útil", (una conversación sobre el Arte Útil, Movimiento Inmigrante Internacional presentada en Corona, Queens, 23 de abril, 2011, consultado el 2 de mayo, 2020.

Cortázar, Julio. "Rayuela", citado en Nadie nos entiende, consultado el 9 de julio, 2020.

D'Alonzo, Jacopo. "El origen de la nuda vida: política y lenguaje en el pensamiento de Giorgio Agamben", *Revista Pléyade* no. 12, (2013): pág. 33, consultado el 28 de agosto, 2020.

García Garza, Domingo. "Una etnografía económica de los tacos callejeros en México. El caso de Monterrey", *Estudios Sociales*, vol.19, n.37 (2011): págs. 31-63, consultado 29 de agosto, 2020.

"Libertad de expresión", cartilla publicada por la Unidad para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, Secretaría de Gobernación con base en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. pág. 3-4.

Nardone, Mariana. "Arte comunitario: criterios para su definición", *MIRÍADA*, Año 3, no. 6 (2010), consultado el 28 de febrero, 2020.

Porras Castro, Soledad. "Concepto y actualización de la literatura de viajeros en España en el siglo XIX" *Castilla: Estudios de literatura*, no. 20 (1995): págs. 3, consultado el 27 de junio, 2020.

Santillán, Ángeles A. López y Marín Guardado, Gustavo. "Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 31, no. 123, (2011), consultado el 9 de agosto, 2020.

"Todo arte es político", *Esferapública*, 22 de julio, 2006, consultado el, 2020.

Valls, Pierre. "Maíz, cultura y capital: somos lo que comemos" (Tesis de maestría, FAD-UNAM, 2016), pág 15.

Vasconcelos, José. "La raza Cósmica", es la obra más famosa del filósofo y académico mexicano José Vasconcelos, 1925.

Vasconcelos, José. "Prólogo. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica", *Filosofía en español*, consultado el 3 de septiembre, 2020.

LIBROS

Agamben, Giorgio. (2006-2007) *¿Qué es lo contemporáneo?*, Venecia: Curso de Filosofía Teórica celebrado en la Facultad de Artes y Diseño, 2007.

Barthes, Roland (1977). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Bataille, Georges. *“Les Larmes d’Éros”*, Domaine française, 1971.

Baudrillard, Jean. *“Culture et simulacre”*, Ed la Fueille, Paris, 2004.

Benjamin, Walter (1936). *El Narrador*, Traducción al español de Roberto Blatt, Madrid: Taurus, 1991.

Bourdieu, Pierre. *“El sentido social del gusto”*, Siglo XXI, 1998.

Camus, Albert. *Carnet*, París, Gallimard, 1964.

Catálogo de la Bienal de Venecia, “Santiago Sierra”, Edición del ministerio de cultura, Madrid 2003.

Cortázar, Julio. *“Rayuela”*, Paris, Gallimard, 1989.

Dewey, John. *“El arte como experiencia”*, Paidós Estética, 1980.

Diaz del Castillo, Bernal. *“Histoire verdique de la conquete de la nouvelle Espagne”*, La decouverte de poche, 2009.

Elizondo, Salvador. *“Narda o el Verano”*, serie mexicanas, 1992.

Kapuscinski, Ryszard. *“Ébano”*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Niney, Francois. *“La prueba de lo real en la pantalla”*, CUEC, 2009.

Onfray, Michel. *“Teoría del viaje”*, Taurus, 2019.

Renart, Diego. *“Los 20 de Valls, un asalto desde la inversión racial”*, Afrokairos, Madrid, 2013.

Rulfo, Juan. *“El llano en llamas”*, fundación RM, 1976.

San Martín, Javier. *“La guía del arte del siglo XXI”*, edición Bilbao Arte, Bilbao, 2019.

- I.** Pierrelatte, le quartier du Roc, image Overblog
- II.** Pierrelatte, La gare SNCF, image Overblog
- III.** Pedro Valls, Angola 1994
- IV.** Santiago Sierra, catálogo bienal de Venecia, Madrid 2003
- V.** Pierre Valls, Arbeit Match Frei, Madrid 2011
- VI.** Pierre Valls, Oh my God, Dublín 2011
- VII.** Pierre Valls, Oh my God, Dublín 2011
- VIII.** Pierre Valls, 20 africanos en el Museo del Prado, Madrid 2011
- IX.** Pierre Valls, 20 africanos en el Museo del Prado, Madrid 2011
- X.** San Sebastián asistido por las santas mujeres, José de Ribera. Óleo sobre lienzo, 180,3 x 231,6 cm h. 1619 - 1622. Bilbao, Museo de Bellas Artes
- XI.** Pierre Valls, 20 africanos en el Museo del Prado, España 2011
- XII.** Street Art, zoo Project grafitti revolution
- XIII.** Pierre Valls, intervención digital sobre mapa de Google Maps, España 2012
- XIV.** Pierre Valls, intervención digital sobre mapa de Google Maps, España 2012
- XV.** Periódico digital El Mundo, Madrid 2012
- XVI.** P44. Pierre Valls, intervención digital sobre mapa de Google Maps, España 2012
- XVII.** Pierre Valls, Entrada Libre, Túnez 2012
- XVIII.** Pierre Valls, Entrada Libre, Túnez 2012
- XIX.** Pierre Valls, Entrada Libre, Túnez 2012
- XX.** Pierre Valls, Contrafuertes, España 2013
- XXI.** Pierre Valls, Contrafuertes, España 2013
- XXII.** Pierre Valls, Contrafuertes, España 2013
- XXIII.** Pierre Valls, Contrafuertes, España 2013
- XXIV.** Foto Prensa Los Angeles Times 2019
- XXV.** Pierre Valls, El mercado de la muerte, México 2017
- XXVI.** Pierre Valls, El mercado de la muerte, México 2017
- XXVII.** Pierre Valls, El mercado de la muerte, México 2017
- XXVIII.** Pierre Valls, El mercado de la muerte, México 2017
- XXIX.** Jyllands-Posten, Caricatures de Mahomet : Charlie Hebdo, Francia 2007
- XXX.** Pierre Valls, Putain de République, Francia 2015
- XXXI.** Pierre Valls, Tráfico, Colombia 2018
- XXXII.** Pierre Valls, Tráfico, Colombia 2018
- XXXIII.** Pierre Valls, Taquería, México 2016
- XXXIV.** Pierre Valls, Anos, España 2013
- XXXV.** Pierre Valls, Taquería, México 2016

- XXXVI.** Pierre Valls, Taquería, México 2016
- XXXVII.** Carte postale Paul Gauguin Arearea 1892
- XXXVIII.** Berlinda De Bruyckere, Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma, Italia 2007
- XXXIX.** Pierre Valls, El Banquete, México 2019
- XXXX.** Pierre Valls, El Banquete, México 2019
- XXXI.** Pierre Valls, El Banquete, México 2019
- XXXII.** Pierre Valls, El Banquete (FAD), México 2019
- XXXIII.** FAD, 2da Bienal de Artes y Diseño, México 2020
- XXXIV.** FAD, 2da Bienal de Artes y Diseño, México 2020
- XXXV.** FAD, 2da Bienal de Artes y Diseño, México 2020

E
AR
CO
EXC