

• • • •

**¡Abajo el muro!
Arte, neoliberalismo
y emancipación
desde 1989**

• •



INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Dr. Luis Arriaga Valenzuela, S.J.
Rector

Dra. Catalina Morfín López
Directora General Académica

Mtro. Enrique Páez Agraz
Director del Departamento de Estudios Socioculturales

Mtro. Mario Alberto Rosales Ortega
Coordinador de la Licenciatura en Arte y Creación

Dr. Humberto Orozco Barba
Director de Relaciones Externas

Lic. Manuel Verduzco Espinoza
Director de la Oficina de Publicaciones

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Bermúdez Dini, Renato, autor, editor. | Cardoso, Alma, autor. | Emmelhainz, Irmgard, autor. | Hernández Reyes, Sandra, autor. | López Cuenca, Alberto, autor, editor. | Méndez Cota, Gabriela, autor. | Montero, Daniel, 1984-, autor. | Morandeira Arrizabalaga, Julia, autor. | Mosquera, Gerardo, autor. | Nivón Bolán, Eduardo, autor. | Pantoja de Alba, Adriana, autor. | Peña Iguarán, Alina, autor. | Ramírez, Eduardo (Ramírez Pedrajo) autor. | Riello, José, autor. | De la Rosa, Adriana, autor. | Sánchez Martínez, Itzell, autor. | Sholette, Gregory, autor. | Trejo Trejo, Manuel, autor. | Valdovinos Reyes, Tania, autor, editor. | Villela Mascaró, Pilar, autor.

Título: ¡Abajo el muro!: arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989 / textos : Renato Bermúdez Dini, Alma Cardoso, Irmgard Emmelhainz, Sandra Hernández Reyes, Alberto López Cuenca, Gabriela Méndez Cota, Daniel Montero Fayad, Julia Morandeira Arrizabalaga, Gerardo Mosquera, Eduardo Nivón Bolán, Adriana Pantoja de Alba, Alina Peña Iguarán, Eduardo Ramírez Pedrajo, José Riello, Adriana de la Rosa, Itzell Sánchez Martínez, Gregory Sholette, Manuel Trejo Trejo, Tania Valdovinos Reyes, Pilar Villela Mascaró ; editores, Alberto López Cuenca, Tania Valdovinos Reyes, Renato Bermúdez Dini.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo ; Tlaquepaque, Jalisco : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2021. | "Publicado con motivo del ciclo de conferencias ¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989 (del 27 de septiembre al 10 de diciembre de 2019), en el marco de la Cátedra Extraordinaria Olivier Debroise" --Colofón

Identificadores: LIBRUNAM 2105312 (impreso) | LIBRUNAM 2105103 (libro electrónico) | ISBN (impreso) (UNAM) 978-607-30-4743-2 | ISBN (impreso) (ITESO) 978-607-8768-37-0 | ISBN (libro electrónico) (UNAM) 978-607-30-4742-5 | ISBN (libro electrónico) (ITESO) 978-607-8768-41-7.

Temas: Arte -- Aspectos políticos -- Congresos. | Neoliberalismo.

Clasificación: LCC N72.P6.A33 2021 (impreso) | LCC N72.P6 (libro electrónico) | DDC 701.03—dc23

Primera edición, 2021

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo
D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)
Periférico Sur Manuel Gómez Morán 8585, Colonia ITESO, 45604, Tlaquepaque, Jalisco
publicaciones.iteso.mx

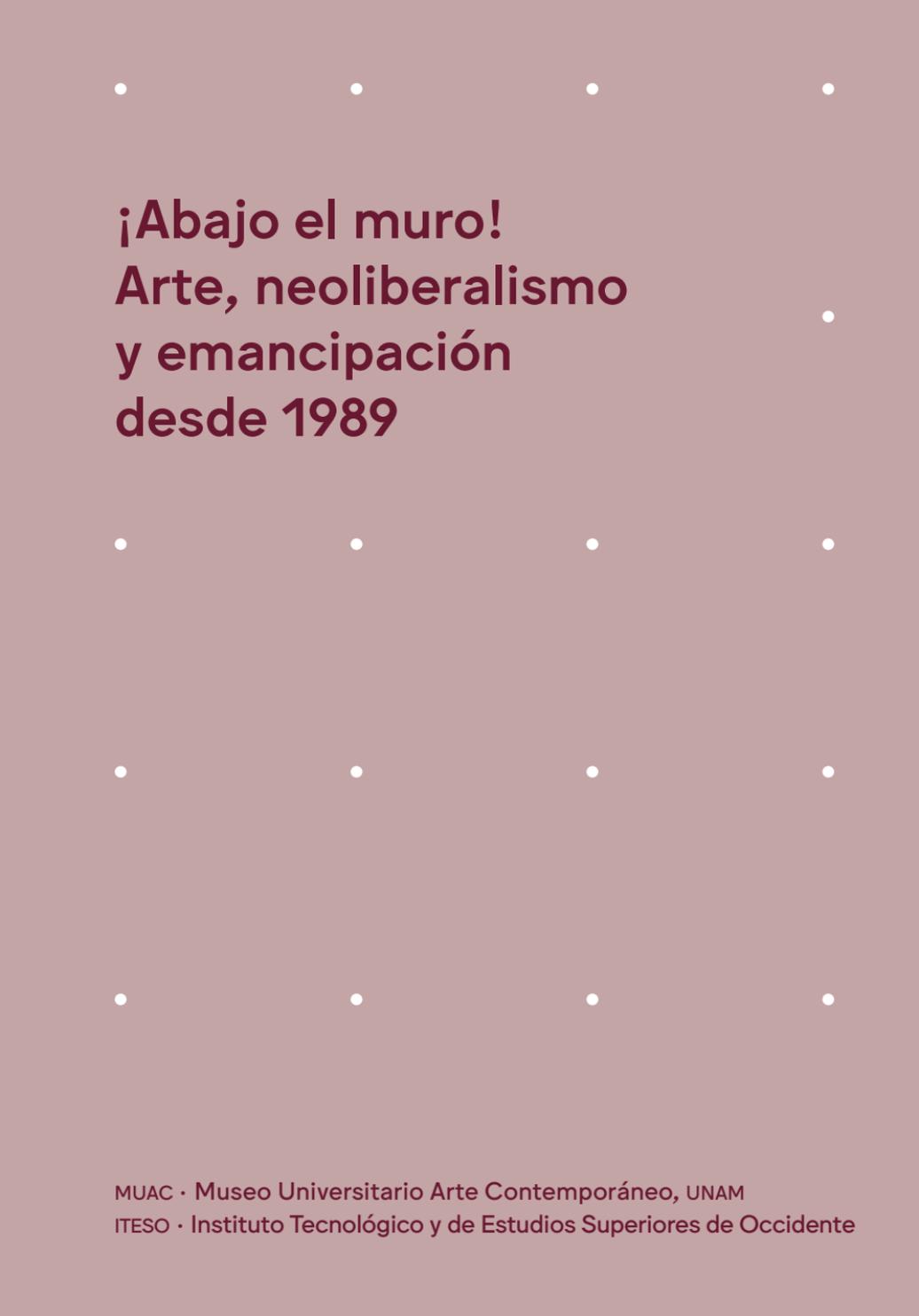
ISBN UNAM 978-607-30-4742-5

ISBN ITESO 978-607-8768-41-7

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Hecho en México



**¡Abajo el muro!
Arte, neoliberalismo
y emancipación
desde 1989**

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
ITESO · Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

08 **El muro de los lamentos. Política y melancolía en el arte contemporáneo en torno a 1989**

Alberto López Cuenca

I. ¿Qué puede el arte contemporáneo?

36 **Boicot, barricadas e instituciones paródicas. De la crítica institucionalizada a las paradojas de la resistencia en un mundo del arte desnudo**

Gregory Sholette

52 **Arte útil e industrias culturales. ¿Habrán arte después de la cultura?**

Irmgard Emmelhainz

68 **Genealogía y emplazamientos de los giros artísticos. Apuntes para abordar las prácticas colaborativas en el arte actual**

Adriana Pantoja de Alba
Alina Peña Iguarán

90 **Entre experimentación artística e investigación académica: performatividad crítica en la práctica editorial**

Gabriela Méndez Cota
Sandra Hernández Reyes
Manuel Trejo Trejo

110 **Atlas [de las ruinas] de Europa: tres años después**

Julia Morandeira Arrizabalaga
José Riello

II. Sujetos del neoliberalismo. Entre la globalización y la revolución (otra vez)

- 130 **¿Qué es ser neoliberal? Para una reflexión sobre los sujetos y movimientos sociales en el neoliberalismo**

Eduardo Nivón Bolán

- 148 **La subjetividad neoliberal y el arte de la organización social**

Pilar Villela

- 164 **Abajo y a la izquierda. Donde lo personal es disputa política**

Itzell Sánchez

- 178 **El enemigo en casa. Arte desde Latinoamérica: entre la revolución y la globalización**

Gerardo Mosquera en conversación con Alberto López Cuenca

- 198 **“Águila no caza moscas”. Arte y política en la Venezuela del socialismo del siglo XXI**

Renato Bermúdez Dini

- 218 **Echados a perder: el Estado en ruinas, la vuelta de los muros y el cyborg soberano**

Tania Valdovinos Reyes

III. Arte contemporáneo en el México neoliberal

- 236 **De lo *Hecho en México* a la *Denominación de origen*. Arte contemporáneo mexicano, del capital simbólico al financiero**
—
Eduardo Ramírez Pedrajo
- 258 **Imagen global, trabajos precarios y feminismos en el México neoliberal**
—
Alma Cardoso
- 278 **El sur nunca muere. Arte, *show* y resistencia en Oaxaca de Juárez**
—
Adriana de la Rosa
- 298 **Inconformidades, contradicciones, evidencias. Hacia una ruta crítica del arte contemporáneo mexicano en el presente**
—
Daniel Montero Fayad
- 315 **Semblanzas**
- 326 **Créditos**

El muro de los lamentos. Política y melancolía en el arte contemporáneo en torno a 1989

Apenas se comenzaba a construir el Muro de Berlín y el guardia fronterizo de la República Democrática Alemana (RDA) Hans Conrad Schumann ya saltaba las alambradas en 1961 para escapar de su propio país: preso y carcelero de sí mismo. Captado en una imagen hoy icónica, su salto cifra tanto el deseo imperioso por liberarse del control de un régimen opresor como la entrada en un inescrutable fuera de plano en el que parece esperarlo su inevitable contraparte, el desencanto.

La melancolía, por delante

La emancipación conllevó históricamente la liberación otorgada por el padre a un menor de edad, que se convertía entonces en un adulto en toda regla, exento del tutelaje y la supervisión. Tanto la soberanía como la potestad para conceder la emancipación recaían sintomáticamente en otro lugar, ya fuera la familia o el Estado. Desde finales del siglo XVIII, sin embargo, el término cobró una acepción un tanto diferente, aunque trenzada aún con aquella, al enfatizar su condición de liberación individual o colectiva pero ya no otorgada sino conquistada en un proceso de transformación reflexivo y, por lo general, confrontacional con el orden que somete y regula.¹ En un caso y otro, no obstante, se hace notoria la dificultad de sobrevivir sin el manto protector de la figura paterna. Una vez emancipado,

—

1— Susanne Lettow, “Emancipation: Rethinking Subjectivity, Power, and Change”, *Hypatia*, vol. 30, 3, 2015, pp. 501-512.

¿se puede subsistir en el desamparo permanente, rehuir la proyección de un nuevo amo y su vasallaje?

La filósofa política Wendy Brown reflexionaba en un referido ensayo² de 1999 sobre el estado de pérdida que había provocado el desfondamiento del imaginario y el proyecto vital que había provisto históricamente la izquierda marxista. Se trataba de un desarraigo provocado no tanto por el impetuoso derrumbe del Muro de Berlín, que para Brown sería en realidad una de las “pérdidas” menos onerosas de la izquierda, como por el descrédito de sus estrategias de análisis o su incapacidad para plantear una alternativa viable a la economía política del capitalismo. En su diagnóstico, retoma la idea de “melancolía de la izquierda” propuesta por Walter Benjamin: la izquierda sufrirá tanto por la pérdida de su coherencia teórica y empírica como por el desvanecimiento de un modo de vida y de una orientación moral con la que conducirse.³ Como atinadamente lo ha resumido Christian Retamal en “La melancolía de izquierda y el utopismo espectral”:

A partir de la Revolución francesa las abstracciones equivalentes creadas por el utopismo fueron capaces de dar sentido a la vida de un modo más amplio a como la religión lo había hecho anteriormente, lo cual se radicalizó desde mediados del siglo XIX. Esto sin duda supuso una ampliación de la base secular de la política y fue esencial para el desarrollo de la democracia moderna. Sin embargo, el derrumbe del socialismo causó como efecto dominó la disolución de la URSS, el desfondamiento ideológico de la socialdemocracia así como el cuestionamiento de las ideas de igualdad, justicia y solidaridad, implicando al principio activo de la transformación social. En efecto, desde la caída del Muro de Berlín la idea de una melancolía de izquierda parece haberse reinstalado de manera poderosa como el talante emocional de la izquierda

2— Wendy Brown, “Resisting Left Melancholia”, *boundary 2*, vol. 26, 3, otoño, 1999, pp. 19-27.

3— *Ibid.*, pp. 20-22.

heredera del marxismo, convirtiéndose en categoría de análisis político.⁴

Lo que desde 1989 atenazó a las posiciones de la izquierda fue cómo plantear la relación con esa pérdida. Brown piensa que ciertas posturas tanto académicas como militantes fueron más leales a sus convicciones y modos de análisis que a su capacidad para intervenir en el presente o, dicho de otro modo, la izquierda quedaba atrapada en una melancolía por un pasado perdido que la incapacitaba para entender y modificar el presente. Se trataba de una melancolía conservadora, estática y fetichizada por un pasado tan excelso como irrecuperable con el que la izquierda se apegó más a su imposibilidad que a su potencial y, por tanto, en la que se encontraba más cómoda en el fracaso y la marginalidad que en la esperanza.⁵

Frente a esto, Brown se pregunta cómo podría la izquierda recobrar un espíritu crítico y visionario.⁶ Su propia reflexión aboga por un proceso de aceptación y sustitución efectiva de lo perdido: en lugar del estado melancólico —desde el que se es incapaz de reconocer que hay algo que ya no se posee—, abrazar el proceso de duelo mediante la aceptación y la adhesión a un nuevo objeto de deseo. Brown piensa que tras ese proceso de duelo se podrían volver a activar nuevos modos de intervención crítica como los que habían animado históricamente a la izquierda. En el trasfondo de su argumento late la convicción de que en la melancolía no reside ningún impulso crítico, que ahí éste se desvanece.

Hay, sin embargo, otro modo de plantear el vínculo entre la izquierda y la melancolía que da cuenta de la pérdida de ese horizonte de emancipación. Enzo Traverso elabora la relación entre la izquierda y la melancolía en unos términos que eluden la

4— Christian Retamal, “La melancolía de izquierda y el utopismo espectral”, *PENSAMIENTO*, vol. 72, 271, 2016, p. 383.

5— Wendy Brown, *op. cit.*, p. 27.

6— *Idem.*

dicotomía que la opone al duelo y, de hecho, presenta la derrota y el pesimismo como constitutivos de la condición misma de la izquierda, un pesimismo del que habría que hacerse cargo de un modo singular, pero no excepcional, después de 1989.⁷ En este giro melancólico constitutivo de la izquierda que propone Traverso sería necesario replantear el estatuto del pasado, que el marxismo habría entendido como un mero recurso mecánico para la transformación del presente y el advenimiento del futuro. Ahora cobraría otras dimensiones en tanto que el pasado como *memoria* se manifestaría como una imprevisible presencia en la actualidad, como un conjunto de conquistas y fracasos inscrito en el campo de las emociones y los afectos que hace de la cultura de izquierdas una combinación imprecisa de teorías, experiencias, ideas, pasiones y utopías.⁸ En este sentido, la melancolía de la izquierda no podría eludir su vínculo con los hechos pasados y, por ello, aunque no se resigna al orden dispuesto por el neoliberalismo, no puede a su vez dejar de identificarse empáticamente con los derrotados de la historia.⁹ La melancolía es a tal grado constitutiva de la izquierda que deja sin sentido cualquier proceso de sustitución que pueda proveer el duelo, que tras 1989 se revela insuficiente: la pérdida es irreparable y no puede ser aceptada ni sublimada en el flujo vivo del movimiento político.¹⁰ La memoria, sentencia Traverso, sustituye a la utopía. La cuestión es, pues, ¿cómo caminar animados por el ansia de cambio antecedido por un pasado calamitoso? Parece que la esquiwa clave en esta exigencia pasa por hacernos cargo de un deseo insatisfacible de libertad y justicia

—

7— Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*, Nueva York, Columbia University Press, 2016. No está Traverso solo en esta postura: T. J. Clark, “Para una izquierda sin futuro”, *New Left Review*, núm. 74, 2012, pp. 47-67. Véase la respuesta de Susan Watkins en ese mismo número: “¿Presentismo? Respuesta a T. J. Clark”, pp. 69-92.

8— Enzo Traverso, *op. cit.*, p. 20.

9— *Ibid.*, pp. 22-23.

10— *Ibid.*, p. 114.

sin que ello nos conduzca necesariamente a la desilusión. Así, en lugar de renegar de la pérdida mediante la sustitución, tocaría convivir con los fracasos acumulados por la izquierda en una suerte de implausible ejercicio emancipador que ha de aceptar esa carencia ineludible. François Hartog ha argumentado que 1989 cierra un “régimen de historicidad” que se había abierto en 1789 al que ahora desplazará una inédita relación entre el futuro y el pasado, que quedan comprimidos en una suerte de presente continuo.¹¹ Ahí, la utopía en tanto que memoria habrá de estar entretejida con el fiasco, la derrota y la desilusión, no opuesta a ellos.

Crear una, dos, tres... muchas emancipaciones

En un texto claramente marcado por la desorientación que conllevaba el paulatino descrédito y desfondamiento del proyecto socialista de Estado —el *socialismo realmente existente*—, Thierry de Duve planteaba con inusual precisión lo que esto significaba para la teoría y la práctica artística *de vanguardia* o para lo que, de algún modo, se tuviera por su heredero en la contemporaneidad.¹²

Hace ya tiempo que la muerte de la vanguardia viene apareciendo en el menú, y la mesa está servida para celebrar (¿pero

11— François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil, 2003. Jacques Derrida había captado esta singular comprensión temporal en el estatuto espectral cobrado históricamente por Marx y, por tanto, en el peculiar duelo desatado tras 1989 en *Spectres de Marx*, París, Editions Galiléé, 1993, mientras que Bruno Latour declaraba que “nunca habíamos sido modernos”: *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte, 1991.

12— Se trata del capítulo 8 de *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996, que lleva el título de “Archeology of Practical Modernism” y que había aparecido en una versión previa y abreviada en francés en 1989. Ese mismo año se había publicado otro trabajo de Thierry de Duve relevante para esta cuestión: *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, París, 1989.

puede tratarse realmente de una celebración?) el fin de la noción de progreso. Nunca significó esta noción, mientras estuvo vigente, es decir, durante todo el lapso de tiempo en el que fue impulsada por la Historia y ella misma impulsó a la Historia hacia el futuro, que el arte estuviera mejorando con el paso de los años. Ni tampoco que su calidad se atuviera a una curva ascendente parecida a la que seguían los descubrimientos científicos o las invenciones de la tecnología. Simplemente significaba que no podía concebirse un arte con ambición sino en tanto que fuera social, política e ideológicamente progresista; significaba que el arte debía acompañar, e incluso adelantarse, al proyecto de emancipación que en una variedad de formas subrayaba el advenimiento de la modernidad; y significaba que el arte colmaba su ambición utópica en una función crítica que vinculaba orgánicamente el ámbito estético con el ético, o, en términos “infraestructurales” concretos, lo artístico con lo político. De manera que la polémica sobre el fin de la noción de progreso se reduce, para el arte y para la cultura, a una sola pregunta: ¿puede la actividad artística mantener una función crítica si se aparta del proyecto de emancipación?¹³

Thierry de Duve da respuesta a esta pregunta, por una parte, subrayando que el proyecto de emancipación socialista en lugar de llevar a la libertad había conducido al *gulag* y al totalitarismo y que, por tanto, su descrédito había dejado al arte huérfano, sin poder alinearse con el advenimiento de un nuevo orden político emancipador. Esta desvinculación entre arte y política habría abierto la puerta para que en el arte contemporáneo se den ahora tanto posiciones conservadoras que reivindican un arte *premoderno* banal y mercantil sin ningún tipo de compromiso, así como una suerte de agudo ejercicio crítico del presente pero

13— Se sigue aquí la traducción de Esteban Pujals Gesalí del texto de Thierry de Duve aparecida como “Arqueología de la modernidad práctica”, *ACTO. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, núm. 0, 2001, pp. 133-158. <http://reacto.webs.ull.es/pg/n0/7.htm>.

marcado por la nostalgia o, en todo caso, *sin proyecto* que realizar. La salida que De Duve propone a este *impasse* es apostar a la sustitución del proyecto (que, como argumenta, por diversos motivos no es realizable) por la máxima: aunque el proyecto de emancipación no sea alcanzable, las prácticas artísticas deben actuar *como si* los seres humanos fueran libres, iguales y hermanos. Muy reveladoramente, anticipo de ese sentimiento de orfandad de la izquierda que recorrerá la década de 1990, De Duve concluye:

Supongo que estoy de luto por la *idea* del comunismo y reuniendo fuerzas para este próximo siglo. Ante el comunismo como ecosistema, no tengo la más mínima nostalgia. Supongo que estoy resucitando el cadáver del Proyecto cuyos otros nombres son Progreso y Revolución. Supongo que estoy intentando entender un siglo de desastres políticos y de descubrimientos artísticos. Para hacer un agujero en el muro y permitir que entre el sol.¹⁴

Sin embargo, para cuando De Duve escribe esto, el sol ya había estado entrando por grietas producidas por relatos y prácticas que el desfundamiento del socialismo realmente existente permitiría advertir con mayor nitidez. En su relato, De Duve se concentra en un territorio claramente acotado del arte moderno y contemporáneo habitado por nombres como los de Rodchenko, Bonnard, Duchamp o Beuys. Sin embargo, la crisis del proyecto emancipador de izquierdas encarnado en el bloque soviético revelaría que se habían dado *otras formas de entender la emancipación* e inscribirlas en las prácticas desbordadas del arte contemporáneo más allá de esos parámetros fijados por la Historia y la teoría del arte canónicas.¹⁵ De hecho, ha habido siempre

14— *Ibid.*, p. 158.

15— Esto plantea Nina Felshin (ed.) en *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995 y anima, en español, el volumen de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones

una tensión entre el arte moderno y contemporáneo ensalzados institucionalmente —por los relatos de la Historia y la crítica, por los museos y colecciones, por las escuelas y academias— y esas otras formas que toman las prácticas artísticas que se desbordan en direcciones imprevistas por el sistema del arte. Siempre se ha producido un sobrante, un resto o excedente ligado a esos modos de hacer que toman numerosas denominaciones pero que, de un modo u otro, están vinculados a eso que no puede ser llamado más que “prácticas artísticas”. Desde la gráfica de protesta, a las estrategias propias del *performance* tomadas por la agitación social, a la colaboración con sindicatos o colectivos de trabajadores o las formas de enunciación producidas por colectivos migrantes, okupas o LGBTQ+. Gregory Sholette ha denominado a ese heterogéneo y heterodoxo campo de prácticas la *materia oscura* del arte porque no forma parte de los relatos legitimados y, sin embargo, es el inmenso e inadvertido trasfondo sobre el que éstos se constituyen.¹⁶

El desencuentro entre ese “proyecto político emancipador” al que se refiere De Duve —que durante gran parte del siglo XX estuvo capturado militar, política e ideológicamente por el bloque soviético y sus satélites— y ciertas prácticas del arte moderno y contemporáneo ya sean de vanguardia o críticas lo ponen de manifiesto posiciones experimentales que en el siglo pasado entraron en conflicto con las líneas autoritarias de los partidos comunistas o los guardianes ideológicos de cierto

—

Universidad de Salamanca, 2001. Por supuesto, la posición de Felshin se hace eco y resuena con otros trabajos previos y de su momento, como el de Lucy Lippard, Suzi Gablik o Suzanne Lacy.

16— Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011. Hay una traducción parcial al castellano de Sonia Muñoz aparecida como *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*, Cali, Fundación Editorial Archivos del Índice, 2015. Véase también, Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2007. En el caso de México, hemos rastreado las formas que han tomado algunos de esos excedentes a partir de 1968 en Alberto López Cuenca, Renato Bermúdez Dini y Tania Valdovinos Reyes (eds.), *Dominio público. Imaginación social en México desde 1968*, Puebla, Museo Amparo, 2019.

marxismo ortodoxo. Esto tiene lugar antes incluso de la Guerra Fría en el debate entre Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács respecto a la pertinencia política (o no) de la experimentación vanguardista,¹⁷ en el caso de la censura del Constructivismo con el ascenso del estalinismo en la Unión Soviética¹⁸ como, luego, con el desencuentro del Arte Concreto-Invención y el Partido Comunista Argentino,¹⁹ el férreo control en la China maoísta sobre cualquier forma de disidencia artística durante la “revolución cultural” entre 1966–1976²⁰ o, sin necesidad de irnos muy lejos, en el caso del acorralamiento por afines al Partido Comunista Mexicano de las propuestas de algunos integrantes de lo que luego sería el Grupo Mira en la Universidad Autónoma de Puebla en 1973–1974.²¹ Éstos no son meros casos anecdóticos pues como acertadamente ha señalado Alexei Yurchak, con la Revolución rusa se había puesto en juego la consecución de dos objetivos incompatibles: “practicar una estética innovadora y experimental que estaba en todo momento dispuesta a desafiar los viejos cánones y, al mismo tiempo, subsumir estas innovaciones y experimentos creativos al control estricto del partido

17— Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht et al., *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1980.

18— Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983. Boris Groys ve en el realismo socialista, sin embargo, la consumación *por otros medios* del impulso transformador del arte de vanguardia: *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

19— Daniela Lucena, *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires, Biblos, 2015.

20— Roderick MacFarquhar y Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2006.

21— Rebeca Hidalgo en Álvaro Vázquez Mantecón, “Entrevista a Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo”, *68+50*, Ciudad de México, MUAC, UNAM, 2018, p. 118. Un magnífico relato en primera persona del desencuentro entre las prácticas del considerado “arte burgués” y el PCM en Puebla puede leerse en la entrevista que le realiza Gabriel Wolfson a Óscar López en *Lo que sea un nido, nadie lo racione. Historias de fuga*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019.

de vanguardia".²² Esta tensión se manifiesta irresoluble hasta que a partir de 1989 súbitamente pierde sentido y la experimentación artística comprometida con la transformación política operará sin un gran relato emancipador en el horizonte —lo que para unos conllevará desorientación y orfandad y, para otros, alivio y liberación.

Es crucial inscribir en este proceso de dislocación del proyecto de emancipación autoritario ciertas líneas de ruptura con el marxismo y el proyecto comunista de Estado que habían emplazado la pérdida, la ausencia y la experimentación — más que la acción programática militante— como ejes de su reflexión y formas de intervención. Posiciones postmarxistas disidentes de las del marxismo leninismo —que otorgaba un papel central tanto al partido como al Estado y a un proyecto de emancipación monolítico en su relato— como las que presentaron Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en *Hegemony and Socialist Strategy*,²³ que ponían en el centro de su argumento la imposibilidad de suturar tanto al sujeto político como al proyecto de emancipación de modo definitivo. Para ellos, no sólo no había habido un *único* agente social legitimado para *liderar* la revolución (a saber, el proletariado) sino que tampoco era expresable un proyecto de emancipación que pudiera aglutinar todas las disidencias frente al capitalismo y sus modulaciones políticas. De ahí tanto su crítica a la idea *clásica* de emancipación²⁴ como su concepción de la política en términos populistas —esto es, operando sin un agente político preciso ni definido de antemano.²⁵ Tanto su trabajo como el de los postoperaistas y autonomistas italianos como Toni Negri, Franco Bifo Berardi,

—

22— Alexei Yurchak, *Everything Was Forever until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 11-12.

23— Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.

24— Ernesto Laclau, *Emancipación y diferencia*, Argentina, Ariel, 1996.

25— Ernesto Laclau, *La razón populista*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2005; Chantal Mouffe, *For a Left Populism*, Londres, Verso, 2018.

Paolo Virno o Mario Tronti, quienes desde las décadas de 1960 y 1970 se habían manifestado contra el vanguardismo del partido y la burocratización de la política, cobrará una fuerza muy notable a comienzos del siglo XXI y se trenzará con algunos de los giros activistas del arte contemporáneo.²⁶

En Latinoamérica, por su parte, las luchas de la izquierda se habían visto especialmente influenciadas por la victoria de la Revolución cubana en 1959, lo que había hecho que se optara generalizadamente por la lucha de guerrillas como estrategia de toma del poder político mediante el conflicto armado —como en Nicaragua, Perú, Colombia, Uruguay, o México en la década de 1970.²⁷ Las estrategias artísticas comprometidas políticamente se adaptaron a las demandas de esa lógica guerrillera tomando la función de acompañamiento propagandístico en la línea del realismo socialista o, como en el caso de los puntuales experimentos conceptuales puestos en marcha en países como Argentina, Brasil, Chile, Perú o México, abriendo mínimos canales de experimentación y circulación contrainformativos frente a los regímenes dictatoriales o autoritarios²⁸ que, por lo general, no podían ser considerados más que como cómplice “arte burgués” por las posiciones más militaristas de la izquierda. Salvo excepciones, no fue sino hasta después del

26— Puede verse un apunte a este respecto en Alberto López Cuenca, “Narrating dissident Art in Spain: The Case of *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública* (2003–2005)”, Noemí de Haro, Patricia Mayayo y Jesús Cartillo (eds.), *Making Art History in Europe after 1945*, Londres, Routledge, 2020, pp. 251–268.

27— Olivier Compagnon, “Violencia de la modernidad: las Américas Latinas desde finales de los años cincuenta”, en *América Latina, 1960–2013*, Puebla, Fundación Cartier/Museo Amparo, 2014.

28— Ésta es la caracterización “clásica” que se desprende de numerosos estudios, desde el “canónico” de Marí Carmen Ramírez, “Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, Waldo Rasmussen, et al. (eds.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993, pp. 156–167, al trabajo de Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007. Miguel Ángel López ha cuestionado estas caracterizaciones y ha sugerido otros modos de “historiografiar” el arte conceptual latinoamericano en “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”, *Afterall*, 23, 2010, pp. 5–21.

singular alzamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas en 1994 —en plena orfandad/ liberación del proyecto comunista de Estado— cuando se abrió la posibilidad de repensar las relaciones entre las estrategias guerrilleras y las prácticas artísticas afines. En muchos casos, esto se hizo mediante la acción directa y la autogestión pero en un mundo ahora globalizado e hiperconectado mediáticamente desde el que se elaboró un ecléctico imaginario altermundista.²⁹

Cómplices (neoliberales) del posthumanismo

Como se encargó Rebeca Solnit de enfatizar, la primera década de los 2000 estuvo tramada mediante algunos momentos críticos que la antecedieron —1989, 1994, 1999—: “una emergencia provocada por la emergencia”.³⁰

Pocos reconocen el mundo tan radicalmente transformado en el que vivimos, uno que ha sido transformado no sólo por pesadillas como las del cambio climático y el capital global sino también por sueños de libertad, de justicia y transformado por cosas con las que no habíamos soñado. Nos ajustamos a los cambios sin sopesarlos; olvidamos cuanto ha cambiado la cultura.³¹

Por esto, aún sigue siendo imprescindible detenerse e indagar con atención en las esquivas transformaciones culturales que tuvieron lugar por movilizaciones sociales como las desencadenadas en 1989. Las revueltas en Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Albania, Rumania, Bulgaria o Yugoslavia se alzaron contra

29— Jen Couch, “Imagining Zapatismo: The Anti-globalisation Movement and the Zapatistas”, *Communal/Plural*, vol. 9, 2, 2001, pp. 243-260.

30— “[A]n emergence out of emergency”. Rebeca Solnit, *Hope in the Dark. Untold Histories, Wild Possibilities*, Chicago, Haymarket Books, 2004, p. 39.

31— *Ibid.*, pp. 1-2.

Estados totalitarios tumbando entre agosto y diciembre a los gobiernos comunistas, y para diciembre de 1991 a la propia URSS, y con ello se comenzó a fraguar un *nuevo orden mundial* y con él los numerosos y disímiles planos en los que se habría de articular el arte contemporáneo en esas nuevas condiciones.³² Ya se ha señalado cómo el derrumbe del Muro de Berlín y el súbito desmoronamiento del *socialismo realmente existente* dieron paso a un entusiasmo inicial por la liberación del férreo control del Estado y, para fines de la década, a una profunda melancolía respecto a la carencia de un vocabulario político común de emancipación a nivel global.³³

No sólo Europa del Este se reconfiguró radicalmente, también lo hizo eso que se entendía por Occidente,³⁴ al inscribirse en un orden global marcado por una agudización de los hasta hoy hegemónicos dogmas económicos neoliberales así como en renovados imaginarios de lucha y oposición.³⁵ De hecho, tras el desfundamiento del bloque comunista, y con el naciente imperio de la globalización de los mercados de bienes y finanzas —sancionados por acuerdos como el GATT en Uruguay en 1994, instituciones como la Organización Mundial del Comercio de 1995 y tratados de libre comercio como el TLCAN de 1994— sumado al desmantelamiento del Estado de bienestar y sus instituciones —con la consabida reducción del gasto público,

32— Véase el catálogo de Bojana Pejić y David Elliot (eds.), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Estocolmo, Moderna Museet, 1999, y la selección de textos y entrevistas de Ana Janevski, Roxana Marcoci y Ksenia Nouril (eds.), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2019.

33— Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 193.

34— A este respecto puede verse el proyecto de investigación Former West y su profuso archivo. <https://formerwest.org/>. Y la publicación resultante: Maria Hlavajova y Simon Sheikh (eds), *Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge, MIT Press, 2017.

35— David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

la privatización de empresas estatales y la liberalización de mercados y finanzas—, la cultura —especialmente en su versión *massmediática* en forma de Simpsons, MTV y CNN— dejará de estar confinada a los límites del relato o las instituciones nacionales. Por todo esto, el filósofo Peter Osborne ha subrayado que 1989 debería inaugurar un periodo distintivo para el arte contemporáneo institucionalizado:

Si 1917–1989 es un ‘periodo’ significativo de la historia mundial (la época del comunismo histórico) entonces, así va el argumento, ¿seguramente el arte contemporáneo debería ahora redefinirse como arte después de 1989? Políticamente, ‘1989’ significa el final del comunismo histórico (o del ‘socialismo realmente existente’), la disolución de culturas políticas independientes de izquierda y la decisiva victoria de una globalización neoliberal del capital —incorporando a la máquina actual de la economía mundial el capitalismo en China. Esto corresponde artísticamente a tres aspectos convergentes del arte institucionalmente sancionado desde la década de 1980: el aparente cierre del horizonte histórico del arte de vanguardia; una profundización cualitativa en la integración del arte autónomo en la industria cultural; y una globalización y transnacionalización de las Bienales como forma de exhibición.³⁶

Se produce paulatinamente a partir de entonces tanto 1) un auge en la *conversión del arte y la cultura en un recurso* —no sólo económico con su mercantilización generalizada sino que se entiende que es útil para rescatar los espacios urbanos “en abandono” mediante el ocio y el turismo (desde el Parque Fundidora al Museo Guggenheim Bilbao), reinsertar presos o tratar enfermedades terminales o reconstruir el tejido social—³⁷ como

36— Peter Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 20.

37— George Yúdice, *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003.

2) la generalización de una suerte de *responsabilidad ética* de las prácticas artísticas por hacerse cargo de una tarea política inconclusa —la producción de lo común—³⁸ frente al descrédito del imaginario del comunismo de Estado y la ola de privatizaciones y desatenciones a la que se ve sometida lo público.

Desde entonces se comenzó a desplegar ese doble juego en el que, por una parte, ciertos modos de hacer artísticos —flexibles, independientes, precarizados, creativos, en constante revisión, centrados en la subjetividad exitosa y en el deseo individual— son celebrados como el perfil productivo por antonomasia del *ethos* neoliberal y, específicamente, mediante el encumbramiento de las industrias creativas.³⁹ Ha sido ese perfil del trabajo artístico el que óptimamente se ha adaptado a las continuas crisis globales del neoliberalismo —a la vulnerabilidad permanente, al aprendizaje continuo—, desde el *Black Monday* de 1987 al “efecto tequila” de 1994, la crisis asiática de 1997, la rusa de 1998, la argentina de 1999–2001 o la del “mercado inmobiliario” de 2008. Como ha señalado Hal Foster, frente a las expectativas iniciales que generó, 1989 aparece hoy como el momento en el que comenzó un nuevo régimen

—

38— La importancia cobrada por la idea del común o los comunes como forma de organización y resistencia social en el nuevo orden global desde 1989 es reivindicada por numerosos autores, entre ellos Michael Hardt y Toni Negri en *Empire*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001, y *Commonwealth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009, entre otros trabajos suyos y, con especial atención, por Massimo de Angelis en *Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*, Londres, ZED Books, 2017. Para una revisión de los motivos y singularidades de este auge puede consultarse Alberto López Cuenca, “¿Por qué están de vuelta los comunes? La postcomunidad de los comunes digitales”, *Revista Culturales*, vol. 8, núm. 1, 2020. Una indagación sobre cómo se articulan los comunes y las prácticas artísticas digitales puede encontrarse en Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*, Ciudad de México, Centro de Cultura Digital, 2016, y en Alberto López Cuenca y Gabriela Méndez Cota, “Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal (1994–2018)”, *Index. Revista de arte contemporáneo*, vol. 0, núm. 8, diciembre, 2019, pp. 169–175.

39— Luc Boltanski y Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1999.

de *emergencia intermitente* en el que triunfó totalmente un orden neoliberal.⁴⁰

Por otra parte, algunas prácticas del arte contemporáneo parecen hacerse cargo de una suerte de “responsabilidad ética” por imaginar y poner en práctica formas de denuncia, experimentación y organización que permitan responder al ocaso del imaginario comunista y al desmontaje neoliberal de las concesiones sociales logradas por ciertas formas del Estado de bienestar. Desde la década de 1980 se han llevado a cabo intentos muy dispares por caracterizar y agrupar esas iniciativas que, en todo caso, parecen apuntar al compromiso de ejercer ya sea una vigilancia crítica del presente cuando no directamente la producción de otras formas *micropolíticas* de organización que respondan a aquellas expectativas defraudadas: desde el “giro sociológico” que Juan Acha⁴¹ reclamaba para el arte latinoamericano al “arte para el cambio social” de Lucy Lippard⁴² o el “arte con política” de Hal Foster,⁴³ el “arte activista” de Nina Felshin,⁴⁴ la “estética relacional” de Nicolas Bourriaud,⁴⁵ las “prácticas artísticas dialógicas” de Grant Kester,⁴⁶ el “arte colaborativo” de Claire Bishop⁴⁷ o la *materia*

40— Fatema Ahmed, “Hal Foster on art after 1989 and the rise of the zombie”, *Apollo. The International Art Magazine*, 9 de diciembre de 2015.

41— “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”, en *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1984.

42— *Get the Message? A Decade of Art for social Change*, Nueva York, E.P. Dutton, 1984.

43— “For a Concept of the Political in Contemporary Art”, *Recordings. Art, Spectacle and Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985.

44— Nina Felshin, *op. cit.*

45— *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

46— Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004

47— Claire Bishop, *op. cit.*

oscura del mundo del arte de Gregory Sholette.⁴⁸ Algunas posiciones teóricas y prácticas artísticas parecen haber aceptado entusiasmadamente la encomienda de deshacerse del cadáver del proyecto de emancipación política y pasar ellas mismas a producir “lo social”.⁴⁹

No es éste el lugar para entrar en detalle en los numerosos entuertos en los que se han visto enredadas esas iniciativas — desde su problemática relación con los intereses del mercado del arte o las instituciones oficiales a su utilización para llevar a cabo procesos de gentrificación e ingeniería urbana pasando por un normalizado extractivismo del trabajo y la imaginación sociales o su simplificación utilitarista y despolitizada. En muchos casos, en ellas se manifiesta el despliegue de un sofisticado aparato crítico o la puesta en marcha de supuestas comunidades que llevan a cabo poco más que una escenificación de “lo social” en el campo acotado del arte contemporáneo, desligados de movimientos de acción política más amplios. No obstante, se han dado también muchas propuestas que han sido *melancólicamente esperanzadoras*, como las del *tactical media* de la década de 1990, el cruce entre prácticas artísticas y activismo, y ejercicios de investigación, pedagogía artística y nuevos institucionalismos que han asumido estrategias mediadas por la autocrítica y la intervención política situadas. En todo caso, la pesadumbre de cómo definir estrategias y programas de acción desde las prácticas artísticas sin un *gran* proyecto político rector que las guíe sigue pesando sobremanera —y vuelve a plantearse una y otra vez como la tentadora salida a la persistente impotencia de la izquierda, ya sea que lo represente el socialismo del siglo XXI o la 4T. No parece cosa sencilla anteponer el fracaso de las experiencias artísticas y políticas previas para imaginar

48— Gregory Sholette, *op. cit.*

49— Un claro indicador de esta “preocupación” incluso para el arte institucionalizado mexicano queda registrado en el texto de Cuauhtémoc Medina, “Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la Constitución del Arte Contemporáneo en México”, Fernando Castro Flórez y José Jiménez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.

caminos en los que sean ésas y no un líder infalible las que hagan las veces de desarrapada vanguardia.⁵⁰

En ese sentido, es crucial advertir el papel que en el replanteamiento del imaginario global desempeñó un fenómeno marcadamente mediático como el mencionado alzamiento del EZLN en 1994, que tuvo un poderoso efecto en las formas de concebir la protesta y la emancipación en transición tras la debacle del *socialismo realmente existente*. Desde asociaciones artísticas a organizaciones vecinales pasando por instituciones culturales o agencias de noticias independientes se declararon influenciados por el discurso y la práctica zapatistas.⁵¹ Entretejida con esa incierta apertura a imaginarios posthumanistas y postliberales —que ya no tienen por blasones al sujeto, el progreso, la delegación de poderes y el crecimiento—, se han ido trazando líneas de imaginación y acción más imprevisiblemente experimentales que asertivamente militantes. Ese entramado humanista liberal comenzó a quebrarse poco a poco tanto por el *efecto zapatista* como por el empuje de problemáticas como las del cambio climático, las demandas transversales de los distintos feminismos, la profundización crítica del antirracismo o las numerosas formas de trabajo (migrante, neoesclavista, feminizado, doméstico) que no habían sido suficientemente teorizadas ni historizadas en las sucesivas oleadas de emancipación social

—

50— A este respecto es sintomática la “recuperación” de la idea de comunismo que en un tono optimista —por no decir, triunfalista— hacían Costas Douzinas y Slavoj Žižek al sostener que éste era un término desde el que seguir nombrando “proyectos de emancipación radicales”, *The Idea of Communism*, Londres, Verso, 2010, p. viii. El volumen es heterogéneo y no todas las contribuciones comparten ese tono. En todo caso, no estaban solos Douzinas y Žižek en su reformulación de la “hipótesis comunista” para el presente: Alain Badiou, *L’hypothèse communiste*, Fécamp, Éditions Lignes, 2009 y, específicamente aplicada a las prácticas artísticas, Stewart Martin, “Artistic communism — a sketch”, *Third Text*, vol. 23, núm. 4, julio, 2009, pp. 481-494.

51— Harry M. Cleaver, “The Zapatista Effect: The Internet and the Rise of an Alternative Political Fabric”, *Journal of International Affairs*, vol. 51, 2, 1998, pp. 621-640. En México, aún está por elaborarse un trabajo que trace detalladamente el impacto del levantamiento zapatista en las prácticas y formas de organización artísticas *en general*.

que previas a 1989 habían estado casi exclusivamente signadas por el relato de la viril agencia revolucionaria del proletariado.

Como señaló Gregory Sholette durante su participación en *¡Abajo el muro!*, después de 1989 parece como si a los artistas políticamente comprometidos le hubieran legado una herencia, la de la emancipación, pero sin apenas contenido y sin instrucciones de qué hacer con ella, pero eso sí, con mucha teoría. A partir de 1989, las complejas y problemáticas relaciones que históricamente se habían dado entre las distintas izquierdas y las prácticas artísticas se tendieron a simplificar —a “reducir toda la historia del Comunismo a su dimensión totalitaria”⁵²—, por lo que aún hay mucho en juego y por aprender en el desmontaje de ese reduccionismo. Hacer eso nos obliga a un doble ejercicio de elusión frente a la utopía emancipadora de izquierdas entendida como *línea de producción*. En ese rodeo, las prácticas artísticas desvían o esquivan la linealidad del tiempo histórico inexorable tanto en los modos de hacer previstos por el desarrollismo productivista como por la emancipación misma. Ahí toca también poner en crisis la temporalidad y los relatos liberales de la Historia y la teoría del arte. Después de 1989, el cruce más prometedor entre prácticas artísticas y política tiene más que ver con líneas, pero de imaginación y acción imprevisiblemente experimentales y críticamente posthumanistas que con las prepotentes certezas de la militancia o el puntual compromiso del artista genial. No obstante, para exorcizar la melancólica orfandad que amenaza desde entonces a estas inciertas existencias —sin recurrir de nuevo a una *genealogía familiar* donde el padre, el partido y la patria vuelvan a imperar— es imprescindible recuperar y reinterpretar esos restos y sobrantes que desechó el proyecto emancipador de modo que alcancen y atraviesen las prácticas actuales que parecen carecer de nexos o relatos previos. Aún requerimos elaborar esas narrativas y proponer otras genealogías —que impliquen a otros actores, humanos y no-humanos— para este presente que nos aparece desarraigado, pero no para enraizarlo

52— Enzo Traverso, *op. cit.*, p. 52.

sino para diseminarlo. Huir del autoritarismo, como Hans Conrad Schumann en la imagen de 1961, pero no hacia la libertad de un sujeto supuestamente redimido sino hacia un futuro marcado por lo que hemos dejado atrás.

*

¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989 toma ese lapso temporal y ese conjunto de transformaciones que se acaban de esbozar de un modo muy general para interrogarlas y problematizarlas enfatizando aspectos específicos: la autonomía artística, el arte útil, el trabajo artístico, el papel en la actualidad de las ruinas del imaginario moderno, el auge del neoliberalismo y su impacto sobre las formas de autoorganización artísticas, la necesidad de desplazar el eje de coordenadas de estos relatos hacia el feminismo o sus especificidades en Oaxaca o Monterrey. Todas estas consideraciones se despliegan abierta o veladamente desde un anclaje histórico tan elusivo y complejo como el que se cifra en 1989.

Las contribuciones que se reúnen a continuación provienen de una serie de conferencias y mesas redondas organizadas durante el trigésimo aniversario del derrumbe del Muro de Berlín entre septiembre y diciembre de 2019 en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) en Guadalajara, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM en Ciudad de México, así como el Museo Amparo y la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). A diferencia de los modos habituales de operación de los coloquios y congresos —que tienen lugar en una fecha y un lugar exclusivos— esta iniciativa se propuso extender temporalmente los encuentros y descentralizar los lugares de convocatoria y la procedencia de los participantes para diseminar el debate y las reflexiones. Se trataba con esto, por una parte, de experimentar con el proceso que había tomado el derrumbe mismo del Muro de Berlín, con repercusiones dilatadas espacial y temporalmente que incidieron imprevisiblemente en lugares, instituciones y sujetos distantes; por otra, en una estructura cultural y académica tan centralista como la mexicana, nos pareció imprescindible dispersarla y atender a las resonancias que generaba ese desplazamiento.

Hemos revisado cuidadosamente todas las participaciones y el amplio abanico de sus temas y preocupaciones y para esta publicación las hemos reunido en tres secciones que, sin embargo, no ocultan sus diferentes orientaciones y alcances. El primer bloque, que lleva por título “¿Qué puede el arte contemporáneo?”, manifiesta varias problemáticas recurrentes en torno al “fin de la autonomía” del arte, donde habría radicado una de sus potencias para imaginar y actuar durante la modernidad. El arte como matriz de producción simbólica y forma de producción excepcional se ha visto desplazado por *la cultura indistinta* y su circulación como ocio y entretenimiento. Sobre ese trasfondo, la contribución de Gregory Sholette propone compartir una genealogía alternativa de resistencia creativa basada en un deseo de disenso que va más allá del cubo blanco de la galería o el museo: se trata de pensar las instituciones paródicas y el arte *amateur* en un “mundo del arte desnudo”, en el que ya no hay un lugar privilegiado para ninguna de esas prácticas. Precisamente, es en esas condiciones sin privilegios —“cuando es imposible crear distancia entre el arte y sus propias condiciones de producción”— en las que Irmgard Emmelhainz se pregunta qué capacidad tiene para operar políticamente. Para responder a esta cuestión se centra en el problemático énfasis que se ha puesto en el “arte útil” que, precisamente en la era neoliberal y su lógica transaccional, parece haberlo equiparado a otras formas productivas mediante su funcionalidad. ¿En qué medida ese arte útil se caracteriza por la ausencia de una narrativa ideológica contraria a la del capitalismo? Adriana Pantoja de Alba y Alina Peña Iguarán ofrecen una oportuna genealogía crítica de las prácticas artísticas colaborativas que permite situar al arte útil o “arte terapéutico” marcadamente instrumental dissociándolo de un *ethos* más propio de procesos autogestivos e independientes que sí ponen en juego sus propias dimensiones éticas, estéticas y políticas. Por su parte, Gabriela Méndez Cota, Sandra Hernández Reyes y Manuel Trejo Trejo llevan a cabo una reflexión sobre los posibles vínculos de las prácticas editoriales en el mundo académico con los colectivos artísticos y los espacios autogestivos en la era neoliberal. Una de sus preguntas guía

merece ser citada puntualmente: “¿Han sido el cálculo de sí, el instrumentalismo para con los otros, y la autoexplotación generalizada lo que se ha convertido en la marca del trabajo cultural que cada cual hace a su manera?”. Finalmente, Julia Morandeira y José Riello cierran esta sección con una valoración del proyecto curatorial *Atlas [de las Ruinas] de Europa* (CentroCentro, 2016), en el que abordaban la ruina como elemento constitutivo del imaginario cultural europeo. Sus consideraciones son una invitación a pensarnos en el presente, pero no mediante el ocultamiento y el olvido de los fracasos previos sino desde las ruinas —del Muro, del estado de bienestar, del proyecto de emancipación— que este mismo presente ha producido.

La segunda sección recoge una serie de contribuciones en torno al epígrafe “Sujetos del neoliberalismo. Entre la globalización y la revolución (otra vez)”, y se revela hilvanada por la consolidación del neoliberalismo como doctrina económica tras 1989 pero, sobre todo, por sus implicaciones sobre las paradójicas condiciones del trabajo cultural —flexible y precarizado, pero a la vez, resistente y crítico. En esa paradójica tensión se localiza también la configuración de un redefinido campo del arte hecho en Latinoamérica, pero inscrito en unas inéditas condiciones globales de circulación y, a su vez, puntualmente entramado en un revivido proyecto de socialismo de Estado como el emprendido en Venezuela a inicios del siglo XXI. Así, mediante la pregunta “¿qué es ser neoliberal?”, Eduardo Nivón Bolán lleva a cabo una caracterización del ideario neoliberal —individualista, empresarial e innovador— y cómo alcanza a los productores culturales y, claro, también, a las formas de resistencia frente a la expansión de esa racionalidad. Sin embargo, como subraya Nivón, lo que anima a muchos movimientos sociales hoy —como los representados por los diversos feminismos— es la construcción de lazos solidarios a la vez que la reivindicación de su individualismo y libertad personal: también esos movimientos son *sujetos neoliberales*. Es precisamente en esa tensión en la que profundiza Pilar Villela para indagar en el escurridizo estatuto del “artista contemporáneo” como trabajador y su imprescindible relación con los colectivos

autogestivos pero no ya como un trabajador *cualquiera* dado el lugar que ocupa la precariedad de dicho trabajo para diferenciar lo que hace. Lo que *hace*, argumenta Villela, no es tanto producir su propia subjetividad excepcional como la subjetividad de los otros mediante el arte útil o de práctica social y aunque ese es un rasgo propio de la práctica artística en el neoliberalismo, también es “lo que aún puede restarle de potencia emancipatoria”. Itzell Sánchez comparte los detalles de una experiencia en primera persona en distintas iniciativas autogestivas que se ven cruzadas por esas condiciones económicas y de subjetivación agudizadas desde 1989 pero en las que cuando aparece el “arte” ya no lo hace como un acompañamiento de los movimientos sociales sino como el movimiento mismo. En una conversación con Gerardo Mosquera, se indaga en una serie de procesos clave —en la que él mismo fue partícipe, como las Bienales de La Habana— para la inscripción del arte desde Latinoamérica en esa nueva escena global neoliberal —ahora sustentada en bienales, publicaciones internacionales y exposiciones *blockbuster*— donde la crítica se hace ya sin un “sueño emancipatorio” sino más bien desde posiciones micropolíticas, desde los márgenes. Renato Bermúdez Dini se aproxima al polo opuesto: no al de la globalización neoliberal sino al del lugar que ocupó el arte contemporáneo en un revivido socialismo para el siglo XXI desde un proyecto de Estado como el impulsado en Venezuela con la victoria electoral de Hugo Chávez en 1998. ¿Cabía esperar un nuevo emplazamiento protagónico para el arte experimental en una renaciente y renovada revolución, en este caso propugnada democráticamente y no por la lucha armada? La respuesta aparece ya de algún modo inscrita en el título de esta contribución: águila no caza moscas. Finalmente, esta sección cierra con el trabajo de Tania Valdovinos Reyes en el que rastrea el papel (que no la vuelta) de los muros en el nuevo orden neoliberal, desde su función simbólica de exclusión identitaria a la efectiva de control de la migración. En su reflexión, se pregunta cómo podemos conformar un impulso emancipador desde las ruinas y no desde la lógica de exclusión identitaria de los nuevos muros y, para ello, considera la función monstruosa

que frente al imaginario neoliberal ha venido jugando la figura del *cyborg*.

La última sección, “Arte contemporáneo en el México neoliberal”, reúne y cruza algunas de las consideraciones y problemas previos pero situados específicamente en el contexto mexicano. El trabajo de Eduardo Ramírez Pedrajo comienza subrayando cómo varias décadas de producción crítica han consolidado “un canon sobre el arte mexicano de los noventa” y se pregunta cómo abordar este fenómeno sin reproducir dicho canon. Su apuesta pasa por revisar cómo distintos discursos —históricos, políticos y económicos— se entrelazan y confunden de un modo centralista en Ciudad de México y, paralelamente, en Monterrey, revelando tanto la estéril supuesta autonomía del relato artístico como la “imposibilidad de un discurso nacional unitario”. Especialmente importante en su reflexión es el “giro local” o “denominación de origen” que interroga las singularidades institucionales y políticas que configuran el sistema del arte a ese nivel, una reflexión que realiza Adriana de la Rosa en su pormenorizado trabajo sobre Oaxaca que, junto a Monterrey, es otro de los epicentros de un imaginario sumamente estereotipado del arte mexicano contemporáneo —atrapado en este caso entre la pintura *oaxaqueña* y el arte urbano de protesta. En su texto, De la Rosa desmonta críticamente esta dicotomía mostrando con detenimiento cómo se configuran de un modo mucho menos monolítico en la escena artística desde la década de 1990. Alma Cardoso, por su parte, indaga en el replanteamiento de las estrategias de regulación y precarización del trabajo en el marco del TLCAN enfatizando el aumento de la mano de obra femenina, especialmente en el sector de la maquila. Con su reflexión plantea la necesidad de problematizar no sólo las condiciones generales en las que se da el trabajo sino específicamente el cultural y cómo una crítica feminista disputaría no sólo las formas que en él toman las relaciones afectivas, el cuidado y la cooperación, sino que, en última instancia, esto conllevaría una liberación del relato del arte mexicano, eminentemente masculino. Finalmente, Daniel Montero Fayad aborda la cuestión de los espacios independientes, centrándose en dos

iniciativas específicas de la Ciudad de México —La panadería y Bikini Wax EPS—, cuya comparación le permite mostrar un cambio en la forma de operación de este formato de autoorganización artística, que se ha integrado al sistema institucionalizado del arte en México.

¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989 rastrea, problematiza e interroga las formas que, a partir de ese momento tan esquivo como decisivo, tomaron algunas prácticas artísticas ante el fracaso tanto de un gran proyecto político de Estado como del imaginario emancipador que lo avalaba y, sobre todo, cómo esas prácticas han experimentado con otros modos de hacer artísticos durante el apogeo del imaginario y la gobernanza neoliberales desde los años noventa. La heterogeneidad geográfica, reflexiva y temática que anima este volumen quiere ser ella misma una modulación en el imprevisible proceso de diseminación que se puso en marcha tras el derrumbe del Muro de Berlín, que aún retumba en nuestro tumultuoso presente.

I. ¿Qué puede el arte contemporáneo?

**Boicot, barricadas e
instituciones paródicas.
De la crítica institucionali-
zada a las paradojas de la
resistencia en un mundo
del arte desnudo**

A lo largo de la historia, el trabajo vivo ha continuado llevando a cabo, junto con la plusvalía extraída del mismo, su propia producción en el seno de la fantasía.

Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*

Las secuelas

Después de la Guerra Fría, el programa socialista soviético del siglo XX que había tratado de dismantlar el capitalismo burgués quedó hecho añicos. Los vacíos que quedaron de este experimento fallido fueron rápidamente ocupados por un capitalismo desregulado con su propia agenda global. En las naciones desarrolladas, las condiciones laborales precarias que se consideraban cosa del pasado volvieron, incluso cuando la arriesgada e incierta existencia que la mayoría de los trabajadores siempre habían experimentado se volvió más arraigada y común. En su astuta presentación a este volumen, Alberto López Cuenca señala que desde la derrota del socialismo realmente existente todos los artistas e intelectuales comprometidos políticamente han tenido que enfrentar una profunda *crisis de vocación*. Además de esto, nos encontramos ante más de 30 años de aceleración de la crisis ambiental, el aumento de la xenofobia, las políticas ultranacionalistas y autoritarias y lo que queda claro es que esta crisis de vocación ha llegado a un momento crítico. ¿Qué significa hoy todo esto para el artista políticamente comprometido?

Por un lado, los artistas han heredado el discurso emancipador de las primeras vanguardias que una vez vincularon el arte con un horizonte comunista en el que, como lo imaginó Marx, todos podríamos pescar por la mañana y hacer teoría crítica por la tarde sin llegar a ser ni pescadores ni críticos (o artistas). Por otro lado, con la desaparición de la URSS y su intento fallido de consumir una sociedad poscapitalista, artistas e intelectuales políticamente comprometidos han sido liberados y vagan por el desierto capitalista sin una hoja de ruta o una brújula (aunque con muchas teorías). Hablando ahora como uno de estos vagabundos (artistas/intelectuales), es como si hubiéramos recibido una herencia con poca o ninguna dotación.

La respuesta a esta condición ambivalente ha sido a menudo *más ambivalencia*, con intentos sucesivos de volver a ligar el arte radical o, nos atreveríamos a decir, el arte de vanguardia a un proyecto políticamente liberador, uno que a menudo implica un formalismo visualmente desafiante que, sin embargo, está desprovisto de cualquier obligación de transformación política. Es como si pudiéramos separar el efecto de alienación de Bertolt Brecht —que buscaba socavar los tropos aparentemente naturalistas del realismo burgués— del compromiso de toda la vida del poeta y dramaturgo con la clase trabajadora y los pueblos oprimidos. Y, sin embargo, eso es precisamente con lo que tanto arte contemporáneo se ha conformado en su esfuerzo por ser subversivo frente al capitalismo: generando mercancías provocadoras que parodian o tal vez, como sugiere Fredric Jameson, ofrecen una solución simbólica a las contradicciones ideológicas aparentemente irresolubles de nuestra vida cotidiana. Quizás lo más preocupante es que con demasiada frecuencia incluso los críticos e historiadores de arte autodefinidos como radicales o marxistas parecen satisfechos con centrarse en las estrellas del arte oficiales santificadas por la industria de la cultura y rara vez miran en la oscuridad que queda más allá de ese brillante firmamento.

Comparto aquí una genealogía alternativa de resistencia creativa que se basa en un deseo de disenso que se extiende mucho más allá del cubo blanco de la galería o el museo. Aunque

quizás genealogía sea un término demasiado fuerte. Piensen en esa “otra esfera” de producción resistente como un archivo “excedente”, rebotante de experimentos, repeticiones, riesgos interesantes y victorias menores, así como compromisos, callejones sin salida y fracasos absolutos. Imaginen esta bóveda marcada como una cripta o recinto cerrado dentro, o justo debajo, del edificio conocido como Historia del arte convencional. Ahora visualicen esa cripta abriéndose repentinamente gracias a las mismas fuerzas y eventos que López Cuenca describe como el gigante neoliberal, o que también podríamos llamar cultura empresarial, un aparato de captura implacable en busca de nuevas fuentes de valor dentro de lo que Mario Tronti llamó *la fábrica social*, ese emplazamiento inmaterial, afectivo y cognitivo que el capitalismo digital ha encerrado rápidamente, como el lamentable Amontillado en la conocida historia de venganza de Edgar Allan Poe (otro tipo de muro, por supuesto... ¿o, tal vez, es el mismo tipo de muro?).

Lo que se desprende de la brecha de este archivo es una fuerza ectoplásmica débil pero superabundante, cuya labor previamente secuestrada —aunque paradójicamente siempre presente— sirve para reproducir el mundo del arte dominante, incluidos sus mercados y el discurso y las jerarquías de visibilidad e invisibilidad. Yo llamo a esta agencia la *materia oscura* del mundo del arte. Incluye: 1) 99% de los trabajadores creativos capacitados profesionalmente que mantienen y reproducen el arte contemporáneo (ésta es una forma de materia oscura que está oculta a la vista: piénsese en los montadores, registradores, fabricantes, gerentes de estudio, muchos de quienes tienen maestrías u otros títulos profesionales en arte y nunca obtuvieron visibilidad en el mercado); 2) aquellos artistas que, por razones económicas o políticas, se han automarginado de su práctica; y 3) la legión de “creativos” no entrenados que simplemente caen fuera del horizonte de eventos de la alta cultura contemporánea, los aficionados, los pintores domingueros y los llamados *prosumidores* o lo que el teórico Stephen Wright etiqueta simplemente como “usuarios” (volveré a Wright más adelante). Sostengo que, sin esa multitud de productores en

la sombra, *el mundo del arte tal como lo conocemos no podría existir*. Sin embargo, notablemente en las últimas décadas, este archivo excedente y desgarrado se ha movilizó de muchas maneras, a veces con motivos y resultados progresistas, aunque también, tristemente, cada vez más a menudo en estos días con intenciones inquietantemente reaccionarias y resentidas. Permítanme que ilustre esto.

Amateurismo ectoplásmico

No hace mucho tiempo, era fácil para el intelectual, el académico o, especialmente, el aficionado al arte *snob*, descartar cosas como los pintores de fin de semana y aficionados, así como los improvisados diseños y arquitecturas *Do It Yourself* (DIY) de los okupas urbanos, los manifestantes, los colectivos de gráfica de protesta radical o los artistas callejeros ilegales. A menos que estas prácticas se cruzaran directamente con las instituciones de la alta cultura, no representaban una amenaza ni un interés para el mundo del arte de élite. De hecho, hasta hace poco, era fácil ignorar el valor de cualquier actividad creativa no reconocida por alguno de los guardianes del *establishment* ubicado principalmente en Nueva York, Londres, Zúrich o Berlín (y, por supuesto, por las Bienales y los libros de Historia del arte).

Permítanme ofrecer dos ejemplos similares pero contrastantes para enfatizar mi argumento. En el año 2000, el artista nacido en Bulgaria y entrenado profesionalmente, Daniel Bozhkov, trabajó como “saludador” de un Wal-Mart en Skowhegan, en el estado de Maine (EU). Bozhkov convenció al gerente de la tienda para que lo dejara usar una pared del Wal-Mart para pintar un fresco de unos 2 x 4 m que representaba paisajes, vecinos, animales de granja y productos de Wal-Mart, todo en una paleta que combinaba sus colores corporativos (gris y azul oscuro). Cuando Wal-Mart cambió los colores de la compañía cuatro años después, el fresco de Bozhkov fue desmontado (y se fue a una galería de arte). Ese es el estudio de caso número uno.

En la década de 1980, un familiar mío trabajó en el departamento de envío y recepción de una fábrica no sindicalizada de Pensilvania (EU). Junto con varios de sus compañeros de trabajo, dedicó sus recesos laborales a pegar recortes de periódicos, fotos, latas de refrescos vacías, desechos industriales, envoltorios de comida, basura y desperdicios similares a una pared de la planta. Después de unos años, este desorden acumulado se expandió para incluir toda la pared. Bautizaron su improvisado collage como *Swampwall*. El dueño de la fábrica, un único propietario ya mayor en un mundo de fusiones y multinacionales, toleró durante mucho tiempo este desvío en el lugar de trabajo hasta que en 1998 una corporación transnacional compró la compañía y quitó la *Swampwall*.

Mi familiar y sus compañeros de trabajo tenían educación secundaria. Nunca fueron a la universidad y nunca (hasta donde yo sé) habían visitado una galería de arte o un museo. En resumen, su friso desordenado y colaborativo no estaba destinado a ser “arte”. Más bien, era una expresión silenciosa de improductividad que era visible sólo para aquellos que trabajaban en esa ala particular de la fábrica: un almacén poco atractivo, empapado en sudor, ocupado por cajas de embalaje, carretillas elevadoras y gradas de palés de carga, ubicado lejos de las salas de exhibición de productos y los cubículos con aire acondicionado ocupados por el personal de cuello blanco y los gerentes de planta.

El asunto en cuestión aquí es simplemente éste: considérese cuán diferente es el balance que hacemos de la increíblemente divertida intervención en Wal-Mart del artista Bozhkov en oposición al curioso artefacto de los detritos diarios conocido como *Swampwall*, sabiendo que este último no estaba destinado a ser exhibido en un museo o una galería de arte y, ciertamente, no se enraizaba en ningún tipo de intención o discurso artístico. Aún así, yo sostendría que *Swampwall* era una fantasía de autonomía. Puso de manifiesto el deseo de dirigir una pequeña porción de la energía de uno a su *antojo*. Y como una representación concreta de ese deseo de autonomía, demostró la posibilidad de fichar en el trabajo mientras que también se estaba *en otro lugar* (al menos parte del tiempo).

De las instituciones paródicas al arte de práctica social

En general, esta división cultural entre lo que se consideraba arte y lo que, a pesar de las apariencias, no se consideraba arte (*Boshkov vs. Swampwall*) permaneció vigente incluso cuando los tipos de objetos, imágenes y prácticas celebrados por el *establishment* del arte comenzaron a ser indistinguibles de los objetos, imágenes y prácticas producidas por no profesionales en sus márgenes. Ese es el caso, cuando, por ejemplo, un artista célebre como Thomas Hirschhorn construye un improvisado espacio *okupa* en el sur del Bronx, o Sarah Lucas muestra un gnomo de jardín cubierto de colillas en la Tate Modern, o cuando Jeff Koons convierte juguetes de niños en monumentos de metal duraderos, y los guardianes del mundo del arte celebran estas acciones como comentarios sofisticados sobre la naturaleza del arte y la sociedad contemporánea.

Este abrazo del amateurismo y la fascinación por lo informal y lo efímero de parte de los artistas podría incluso verse como un intento de mostrar la brecha cualitativa imaginada entre el artista como pensador y el artista como técnico (un concepto heredado del Renacimiento), pero la diferencia entre estos dos roles —artista y artesano— ciertamente se ha acelerado desde que Lucy R. Lippard anunció la desmaterialización del arte después de su histórico encuentro de 1968 con Tucumán Arde en Argentina y, varios años después, cuando Ian Burn profetizó la total descualificación del arte. Estos y otros factores han llevado a algo que parecía imposible hace sólo una o dos décadas: la aceptación del arte efímero, performativo y también ahora del arte socialmente comprometido e incluso del arte activista por parte del mundo del arte. Permítanme ilustrar esto en relación al arte de la práctica social: muchas exposiciones que he visto últimamente exhiben *post-its* mucho más brillantes que cualquier cosa que se parezca a un objeto de arte reconocible. A propósito, podemos encontrar ejemplos del llamado “arte post-it” de aficionados que aparentemente son distintos, pero a menudo idénticos, a estos tropos de arte de práctica social.

Bajo tales circunstancias ontológicamente inciertas, mantener la división entre el interior y el exterior de nuestro mundo del arte conocido se está volviendo difícil cuando no imposible, especialmente para aquellos que están interesados en vigilar esa línea fronteriza. Tomemos, por ejemplo, el fenómeno que llamamos instituciones simuladas o instituciones paródicas, agencias estructuradas informal y artísticamente inventadas que imitan abierta y a menudo irónicamente el nombre y la función de entidades organizativas más grandes y establecidas, como escuelas, oficinas, laboratorios, ligas, centros, departamentos, sociedades, clubes e incluso corporaciones. Es una tendencia con ejemplos que se remontan al menos a la década de 1970 con el colectivo de arte canadiense de tres personas General Idea, que se presentó casi como una empresa de diseño que creaba a propósito trabajos para quioscos públicos, patrones de papel tapiz, globos y quizás su pieza gráfica más conocida, el *détournement* de 1987 de la icónica escultura pop de 1966 de Robert Indiana “LOVE” en una obra casi idéntica que en su lugar deletreaba el acrónimo “AIDS” (sida). Pero esta tendencia de mimetismo institucional colectivo —en oposición a la crítica institucional— aumenta considerablemente a mediados y finales de la década de 1990, quizás no por coincidencia, con la aparición de redes en línea accesibles y su capacidad para generar fácilmente identidades falsas o avatares. Considérese el dúo interminablemente cambiante de lucha contra el crimen corporativo The Yes Men, que desde 2004 encarna a ejecutivos de negocios estereotipados con tal precisión monocromática que obtienen acceso a conferencias corporativas “reales”, eventos de prensa y cobertura de los medios de comunicación sólo para subvertir estas reuniones con “correcciones de imagen” de sus anfitriones de negocios. Agréguese a esto el The Center for Tactical Magic, que desde el año 2000 conjuga partes iguales del paganismo wicca y maniobras intervencionistas para lograr una “transformación social positiva” aunque, a decir verdad, el “Centro” consiste en una sola persona, Aaron Gach. O considérese el grupo Temporary Services, que durante algo más de 20 años ha personificado a funcionarios municipales,

mientras crea proyectos públicos, publicaciones e instalaciones que realmente realizan servicios comunitarios, que también se consideran obras de arte. Incluso hay una congregación religiosa inventada, la Iglesia de Stop-Shopping, presidida por un falso predicador, el reverendo Billy, que de hecho es el artista William Talen.

Amplificando todas estas suplantaciones tácticas se encuentra el Internet. De hecho, cada una de estas entidades institucionales simuladas tiene su propio logotipo, misión y sitio web que aprovecha el aura digital de autenticidad autodefinida de nuestra era. Aun así, esta autopromoción de las instituciones paródicas no está dirigida tanto a establecer un nicho de mercado, como sería el caso con las entidades comerciales reales, sino a adentrarse resbaladiza y subrepticamente en la visibilidad misma. Paradójicamente, estos actos de autovisualización sólo han sido posibles gracias a la expansión en las últimas décadas de las redes electrónicas del capitalismo global. Si bien estas parainstituciones tienen como objetivo negar, subvertir o de otro modo “aplicar una ingeniería inversa” a la esencia misma de este espectáculo de masas, de todos modos siguen siendo completamente dependientes de lo que Guy Debord describió como el “dominio autocrático de la economía mercantil”.¹

En cualquier caso, esta estética institucional falsa ha llegado a llenar los vacíos que deja un paisaje institucional cada vez más fracturado cuya coherencia social se ha desintegrado parcialmente por la privatización neoliberal, la desregulación y la precariedad económicas. Aunque en otro giro irónico, estas organizaciones falsas —estas instituciones paródicas inventadas por artistas— a menudo resultan ser organizaciones que funcionan mejor que aquellas instituciones reales que buscan imitar o parodiar. La imitación, en otras palabras, es llevada al punto de inversión, llegando hasta lo que irónicamente estaba siendo representado en primer lugar. Entonces, ¿quizás las instituciones

—

1— Guy Debord, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 25.

paródicas sean un establecimiento imaginario hecho del equivalente organizacional del arte de las notas *post-it*?

Escala 1:1 en un mundo del arte desnudo

El teórico Stephen Wright ofrece otra versión de este fenómeno cuando señala que el arte contemporáneo ahora se está ampliando para ser idéntico al mundo que alguna vez trató de representar. Wright describe esta relación 1:1 de la siguiente manera:

¿Cómo son las prácticas 1:1? Bueno, no se parecen a nada más que a lo que también son; tampoco son algo para mirar y ciertamente no se ven como arte. Uno podría describir estas prácticas como positivamente ‘redundantes’, como promulgando una función ya cumplida por otra cosa.²

Si Wright está en lo cierto, y creo que lo está, este fenómeno 1:1 refleja el brillo de lo que yo llamo *materia oscura*, ya que se transforma en una condición extraña, des-ontológica que también obliga al trabajo social inherente al arte a hacerse cada vez más evidente, tanto para sí mismo como para las instituciones que dependen de él. Por lo tanto, en relación con la tesis de López Cuenca, un efecto del triunfo global del neoliberalismo ha sido pasar a enfocarse en la materialidad del trabajo autónomo en lugar de en la posibilidad de los objetos autónomos. Además, el creciente interés del mundo del arte *mainstream* en el arte de la práctica social es, sospecho, también una consecuencia directa de esta agencia de la materia oscura que ha dejado de ser oscura. Este proceso de desocultamiento —y el aparente rechazo de la representación artística y la metáfora— también corre en paralelo a una condición que describo como un *mundo*

2— Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2014, p. 4. <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>.

del arte desnudo: un mundo del arte despojado de su autonomía privilegiada de siglos y su sentido de mística.

Con permiso de Giorgio Agamben, las contradicciones se encuentran visiblemente en la superficie de nuestro *mundo del arte desnudo*, y la mala conciencia artística se normaliza y se da por sentado (suenan a la Casa Blanca). El arte desnudo sobrevive un paso más allá de la sombría evaluación que hace Adorno del compromiso cultural, transformándose *no* en una representación del capital, ni del capital en su etapa mercantil, sino en el capital mismo. El arte contemporáneo se entrelaza notablemente con las leyes de producción de valor económico y, por lo tanto, también con las crisis políticas crónicas y cada vez más recurrentes del capitalismo global.

Sin embargo, el *mundo del arte desnudo* nos transforma inevitablemente —a nosotros que somos sus fuerzas socioprodutivas, que alguna vez fuimos, aunque ya no más, tan *invisibles a simple vista*— en un oponente frágil pero poderoso, una especie de débil fuerza débil. La ola de organización laboral dentro de las instituciones artísticas es una faceta de esa emoción interna y multiplicadora, un fenómeno al que volveré más adelante. Otra es el surgimiento del activismo artístico que es paralelo a los activismos sociales generales cada vez más presentes desde la crisis financiera de 2008, aunque especialmente desde la Primavera Árabe y el Movimiento Occupy Wall Street en 2011. Es decir, pueden ser precisamente las condiciones subsumidas de una realidad cultural y política desnuda, con su liderazgo autoritario concomitante, las responsables de lanzar una ola tras otra de activismo prodemocrático y protestas anticapitalistas que se han vuelto tan prolíficas —desde Chile y Colombia hasta el Líbano y Hong Kong—, a medida que poblaciones enteras confrontan fríamente las actuales circunstancias políticas y ambientales catastróficas al ver las cosas como realmente son. Como lo explica el artista Krzysztof Wodiczko:

... podríamos considerarlo como un poder disperso, pero recuérdese que no estamos tratando aquí con el significado normal de “debilidad” en el que mucha gente piensa, aunque

admito que los artistas mismos podrían lamentablemente considerarse a sí mismos como débiles. Quiero decir que la imaginación y la percepción de los artistas en realidad tiene un efecto mucho mayor de lo que piensan.³

Sin embargo, otra cuestión más surge del siempre perceptivo Boris Groys, quien insiste en que “el fenómeno del activismo artístico es fundamental en nuestro tiempo porque es un fenómeno nuevo”.⁴ Ciertamente, tenemos profundas evidencias, por los medios globales, de que una cultura generalizada del activismo ha estallado en todo el mundo, especialmente desde las elecciones de 2016 en Estados Unidos y el Reino Unido. Sin embargo, ¿esto revela un nuevo fenómeno o es la materialización de algo que siempre estuvo presente? ¿O ambos? ¿O tal vez ninguno?

Mi respuesta a la observación de Groys es señalar que esta agencia del archivo de materia oscura redundante y vibrante está hecha de posibilidades pasadas, presentes y futuras, siempre ya comprometidas, sin duda, pero también rebosantes de probabilidades e incertidumbres. Es por eso que cualquier nueva ola de activismo artístico no sólo *no* es “nueva”, es *completamente nueva*, es una repetición del tipo que sólo puede ocurrir una vez, y luego una vez más, y luego una vez más.⁵

3— Krzysztof Wodiczko y Gregory Sholette, “Liberate the Avant Garde?”, en Marc James Léger (ed.), *The Idea of the Avant Garde — And What It Means Today*, Manchester/Nueva York, Manchester University Press/Left Curve, 2014. p 185.

4— Boris Groys, “On art activism”, *e-flux journal* 56, 2014, pp. 1-14. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>.

5— Gregory Sholette, “Merciless aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A response to Boris Groys”, *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 4, 2016. <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>.

¿Arte activista restaurado? O, ésta no es la crítica institucional de tu madre, tu padre o tu profesor (de hecho, no es realmente crítica institucional)

Permítanme detenerme en algunos ejemplos bastante recientes a medida que me acerco a mi conclusión. Especialmente desde la crisis financiera de 2008, hemos visto una oleada de arte híbrido creativo y experimentos activistas que parecen inherentes a la práctica de la crítica institucional desarrollada por primera vez en la década de 1960 por artistas como Hans Haacke y luego ampliada por Fred Wilson y Andrea Fraser. Esta nueva ola de activismo artístico también aborda las prácticas laborales justas dentro de (lo que ahora es) un mundo del arte multimillonario e incluye grupos como Working Artists for the Greater Economy (WAGE), Occupy Museums, Debt Fair, bfamfaphd.com y otros colectivos post-Occupy. Eso no es todo. Recientemente, los miembros del personal del New Museum y del Guggenheim Museum en Nueva York, muchos de los cuales son artistas, votaron para formar sindicatos y a pesar de los patentes esfuerzos de los administradores por detener el proceso, han tenido éxito. Es como si una generación de graduados de maestrías que se vieron obligados a realizar trabajos que reproducen la estructura jerárquica del mundo del arte de repente estuvieran ahora poniendo en práctica los principios de la crítica institucional, que sin duda aprendieron como estudiantes. Por lo tanto, incluso cuando Andrea Fraser denuncia la institucionalización de la crítica institucional, una parte cada vez mayor de la fuerza laboral del mundo del arte está llevando ese concepto de vuelta a casa, causando algo más que molestias en el camino. Mientras tanto, una faceta diferente pero entrelazada del activismo artístico llama a artistas e intelectuales comprometidos a apoyar a los trabajadores que construyen los museos en Abu Dhabi, en los Emiratos Árabes Unidos, donde la monarquía desprecia los derechos de estilo occidental de los trabajadores. Los activistas del arte también exigen la descolonización de los museos y recientemente forzaron —a través de una serie de ocupaciones, boicots y movilizaciones del mundo del arte— la

renuncia de Warren Kanders como miembro del patronato del Museo Whitney de Nueva York por ser propietario de la empresa de gases lacrimógenos Safariland LLC. Aun así, los corrosivos choques respecto al arte, el trabajo y los artefactos culturales no son novedosos: basta visitar el Nueva York de fines de la década de 1960 para encontrar al Black Emergency Cultural Coalition y al Art Workers Coalition exigiendo poner fin al racismo y la explotación en el mundo del arte. Sin embargo, yo sostendría que el programa de “desintoxicación cultural” de descolonización de hoy va mucho más allá que cualquiera de estas oleadas previas de activismo artístico politizado en la medida en que trata de alterar fundamentalmente toda la plataforma institucional sobre la que descansa la alta cultura. Pero no, todavía no tenemos un momento revolucionario.

Tres resúmenes/inconclusiones

1. El mundo del arte está mutando en una totalidad cultural planetaria rapaz (o, tal vez, para etiquetarlo mejor, una super-totalidad o fractalidad) y, sin embargo, este *mundo del arte desnudo* no puede evitar transformar sus fuerzas productivas sociales (artistas, intelectuales y demás) que alguna vez fueron invisibles en una *obra de arte* a escala 1:1 al inocular su agencia inerte de materia oscura con una vitalidad de mercado débil, incluso cuando las bases ontológicas y epistemológicas del arte están directamente atrapadas en el torbellino de catástrofes mundiales recurrentes, incluida la paramilitarización de la vida cotidiana, la estupidez en red y una cultura empresarial neoliberal acristalada por gases de efecto invernadero y en crisis que está mutando rápidamente a un capitalismo nacionalista autoritario.
2. Tenemos que preguntarnos, ¿qué pasaría si esta nueva ola de arte socialmente comprometido y activista realmente cumple con la máxima de las primeras vanguardias de transformar el arte en vida? (Groys sugirió una vez algo similar con respecto al estalinismo cultural). Exceptuando, claro, que este

movimiento del arte hacia la vida se está produciendo en un mundo *muy alejado* incluso del más tenue destello de una utopía socialista como la imaginada por innovadores culturales radicales como Vladimir Tatlin, Lyubov Popova o Kazimir Malevich. Más bien, el sueño de vanguardia de hoy se encarna en un momento de profundo desencanto social en el que la idea misma de un futuro mejor parece inimaginable. Bienvenidos a lo que la politóloga Rebecca Bryant llama “el presente siniestro”, un presente que es extraño en su *actualidad*. En tales condiciones, ¿qué tipo de cultura de oposición es posible, si es que hay alguna en un mundo del arte desnudo que ha sido despojado de mística y autonomía?

3. Curiosa y extrañamente, la producción artística se encuentra una vez más en el centro de varias luchas por las definiciones y posibilidades, no sólo sobre lo que constituye una práctica genuinamente vanguardista sino también sobre la naturaleza misma del trabajo, la subjetividad, la democracia y la agencia política. Éste no es un sustituto realmente satisfactorio para el gran proyecto emancipador que López Cuenca señala de manera crucial en el marco analítico de esta publicación, pero puede ser todo con lo que nuestra generación cuente para trabajar, al menos por el momento. Después de todo, la tarea de mantener una historia “desde abajo”, incluso el primer día después de que el capitalismo llegue a su fin, cosa que puede ser más inminente de lo que ha sido en décadas, nunca será un proyecto monumental o heroico, al menos no en el sentido épico y clásico de lucha socialista revolucionaria. Es, en cambio, una forma continua de trabajo autodirigido que alterna entre la construcción repetitiva de barricadas y el amor radicalmente insurgente.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Arte útil e industrias culturales. ¿Habrá arte después de la cultura?

¿Cuál es el contenido y forma del arte progresista, cuando el modelo vanguardista de crítica fue neutralizado por las industrias culturales, la credibilidad en la idea comunista y en un proyecto alternativo al imperio se desvanecieron, y, ahora, el Estado subsidia y produce arte útil para sus propios fines? ¿Cómo funciona la relación entre estética y política en la era de la postpolítica? ¿Cómo es el “arte exitoso” hoy en día, qué paradigma sigue? En lo que sigue, voy a intentar dar respuesta a estas preguntas.

En la década de los sesenta, hubo un debate entre Jean-Paul Sartre y Theodor Adorno sobre la relación entre estética y política centrado en el papel que podrían tener intelectuales y artistas en los procesos políticos.¹ Según Sartre, la actividad intelectual era subsidiada por y creada para la burguesía, y por eso debía de ser autónoma del trabajo militante. En una entrevista en los sesenta, da el ejemplo de sentarse todo el día a escribir su libro de Flaubert y por la tarde, empujado por su “conciencia infeliz”, ir a dar un discurso a los obreros a la fábrica Renault. Sartre enfatizaba la necesidad de separar el discurso literario del político porque para él eran dominios distintos. Para Adorno, la estética debe de ser politizada. Siguiendo a Walter Benjamin, el buen arte y la literatura deben ser progresistas, no sólo formal sino también políticamente. Esto quiere decir que la producción estética debe apartarse de la propaganda ideológica. En lugar de transmitir mensajes políticos directamente, el

—

1— Ver la respuesta de Adorno a Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, en Theodor Adorno, “Commitment”, *New Left Review*, pp. 87-88, 1974.

arte politizado debe tener en cuenta su estatus de heteronomía (porque el arte no es totalmente autónomo) y como meta lograr la ambigüedad y la complejidad. Dentro del marco de esta discusión, los artistas intentaron hacer un puente entre la estética y la política experimentando de varias maneras con contenidos y formas progresistas.

Con la caída del comunismo y el advenimiento de la globalización (incluyendo la globalización de las industrias culturales), la “politización” en el arte cambió radicalmente. Las industrias culturales vienen con el postmodernismo, cuando la producción estética se integra a la producción general de mercancías. Para Adorno, las industrias culturales implican la subsunción del trabajo cultural al capitalismo. En paralelo, la esfera autónoma de la cultura se disuelve y la cultura comienza a expandirse prodigiosamente por todo el campo social, lo cual implica la llegada del postmodernismo que anuncia el fin del modernismo y, por ende, el fin de la autonomía del arte. Si el modernismo canónico se concebía a sí mismo como autónomo en el sentido de producir una “distancia crítica” en cuanto a las instituciones y la hegemonía —las condiciones de su propia existencia—, para Fredric Jameson, las industrias culturales abolen dicha distancia junto con la autonomía de la esfera de la cultura. En cuanto la distancia crítica empieza a concebirse como la “ideología” del modernismo, se reconoce el hecho de que las obras de arte son mercancías como cualquier otra.

En este nuevo contexto de industrialización y globalización de la cultura, y cuando es imposible crear distancia entre el arte y sus propias condiciones de producción, ¿cuáles son las implicaciones en la politización del arte? Esto teniendo en cuenta que la subsunción de la autonomía crítica del arte en las industrias culturales no implicó el fin de la relación entre política y estética. Crítica institucional, políticas de la identidad, post-colonialismo, testimonio, contramemoria, contrainformación, estética relacional o de participación, arte social o de intervención *site-specific*, decolonización, son algunos de los distintos giros que tomó la politización en el arte contemporáneo. Podría

inclusive afirmarse que con la globalización el arte comenzó no sólo a operar dentro de regímenes políticos y a tener contenido político y crítico, sino a ser “útil”. Según Nato Thompson, si la pregunta que se hace al arte moderno es “*Is it art?*” ahora se sustituye por “*Is it useful?*”.²

Ante la fragmentación del paisaje político, la ausencia de un proyecto de organización autónoma de los comunes, la disolución de la solidaridad y, por tanto, de la capacidad de organización política por la alienación urbana, y ante lo que se llama “postpolítica” (volveré sobre ello más adelante), ¿por qué hemos llegado a una situación en la que la cultura se convierte en un sitio para imaginar el cambio político? Tal vez percibamos que la situación en general está tan mal, que al no ver horizontes de futuro estamos tan desesperados que instrumentalizamos la cultura para buscar cambios o soluciones políticas. O puede ser que no podamos hablar o hacer otras cosas. De cierta manera, el campo de la cultura se convirtió en la última o la única manifestación de la esfera pública que nos queda. Las esferas públicas (teorizadas por Hannah Arendt y Jürgen Habermas) existen conceptual e institucionalmente en las sociedades modernas. Son constituidas por acciones políticas comunicativas y son el sitio donde se manifiestan las comunidades políticas. La esfera pública es un nudo de representaciones comunes que atiende problemáticas de base y de diálogo de los representados. Es el lugar de la compartición de la representación y donde aparecen los ciudadanos enunciando temas de interés propio. Por eso, las esferas públicas también son el sitio del disenso y el escenario de las democracias, las mediadoras entre el gobierno y la sociedad. En las democracias neoliberales, la esfera pública se materializa en la infoesfera (o el sitio virtual que reúne lo sensible: internet, medios masivos de comunicación, el campo audiovisual en su totalidad), pero es instrumentalizada por el neoliberalismo para convertirse en

2— Nato Thompson, conferencia en el School of Visual Arts, 27 de septiembre de 2019 en el contexto de la presentación del libro Steven Henry Madoff (ed.), *What About Activism?*, New York/Frankfurt, Strenberg Press, 2019.

escaparate del antagonismo y visibilizar las ordalías de las minorías, negando los propios límites a la democracia y las mecánicas de exclusión perpetuadas por el neoliberalismo. Al tener como objetivo visibilizar las minorías, los antagonismos y las tensiones sociales, la democracia se convierte en la única meta de la acción política. Esta forma de politización presupone que desplazar signos puede contribuir a desestabilizar o movilizar a la gente ofreciendo herramientas para ensamblar articulaciones que podrían habilitar metas políticas específicas. Como consecuencia, la producción semiótica y cultural se hizo inseparable de la política.

En este contexto, las industrias culturales tomaron gradualmente el lugar de la esfera pública. Como ya vimos, la manera en la que se ha medido el “éxito del arte” ha ido cambiando: con el Romanticismo el buen arte era “bello y desinteresado”; con el modernismo, el arte exitoso salvaguarda su autonomía con un aparato crítico en contra de las instituciones y de la sociedad. La nuestra es la era del arte útil subsumido a las industrias culturales como mercancía y podemos hablar de tres grandes nichos de mercado en las industrias culturales (que, repito, han tomado el papel de esfera pública, también fungiendo como escaparatés de la salud democrática del país): primero, está el arte que visibiliza el daño colateral de la globalización y funciona como “contrainformación”, contrahegemonía o “contramemoria”; segundo, está la crítica institucional basada en la toma de postura política ante la infraestructura del arte; tercero, está el arte participativo, colaborativo, relacional, comunitario. También se conoce como prácticas sociales o de intervención, y se posiciona en contra del espectáculo y la mercantilización del arte por las industrias culturales. Este género de arte busca maneras de paliar la alienación y reconstruir el tejido social; también de explorar formas de emancipación más allá de la lucha de clases y a partir de lo común. Muchas veces, se exhiben los registros documentales de las acciones participativas, pero, en general, esta forma de arte busca escapar al mercado y está ligado al activismo social. La diferencia estaría entre los artistas que cuestionan o critican el mundo y los que “hacen” el mundo.

Se trata de una diferencia ontológica entre un arte de representación que busca presentar el resultado de la emancipación política y un arte militante que crea cambio emancipatorio a través de su propia presentación, supuestamente conectado con una ideología incompatible con el capitalismo neoliberal con el objetivo de crear contingencias concretas y solidaridades específicas. Este arte es adisciplinario y postidentitario, reflexivo y experimental y se afina en luchas locales o específicas al artista, representando distintos intereses políticos e ideológicos enlazados a ONGs, a los movimientos o luchas sociales.

¿Por qué ahora el arte “exitoso” es útil? Para mí, este desarrollo estético es inseparable del neoliberalismo. Con el neoliberalismo todos los aspectos de la existencia parecen haber tomado una dimensión transaccional y esto coincide con el giro “útil” del arte. La percibida necesidad de intervención en el paisaje social le ha dado al arte la carga de hacerse útil en un contexto muy distinto al que dio lugar al debate entre Adorno y Sartre. Tal vez esto se deba a que, con el neoliberalismo, además de que se normaliza el estado de excepción y se afina en una sociedad completamente alienada en la que la solidaridad se sustituye por la competencia del darwinismo social, nos encontramos en un estado constante de negociación, monetización o de extracción de plusvalía. De cierta manera, al devenir útil, el arte negocia su propia legitimación en el régimen neoliberal. Por ejemplo, en nuestro país, en el que la desigualdad es apabullante, el arte es llamado a ser útil moralmente y comienza, de manera preocupante, a hacerse indistinguible del lenguaje oficial. El actual régimen es anti-intelectualista y no tolera la criticalidad, pero consume arte útil en el mercado de las industrias culturales, llamando a artistas e intelectuales a intervenir directamente en el aparato de Estado. Está por ejemplo el ejercicio transversal de juntar al cabaret con el senado, al performance con la enunciación política y a las lecciones de civismo con moral de la Senadora Jesusa Rodríguez. Sus acciones recientes son representativas de la nueva función de los intelectuales en México: la de resolver la contradicción de ser artistas (sin subsidio público) y de fungir como activistas, voz radical

y progresista desde las líneas de poder.³ Esto se debe a que ahora “criticar desde la burbuja del arte” está mal visto porque los intelectuales y artistas deben ser útiles adentrándose en la realidad del lado del poder participando “desde adentro” para resolver temas como los desaparecidos, femicidios, corrupción, violencia y el rasgamiento del tejido social. Según la senadora Rodríguez, poner a los artistas a trabajar en una agenda para resolver los problemas del país supone la reconversión de “la mafia en el poder” a “la magia” en el poder.⁴

Cuando se espera que la producción estética llene los huecos que ha dejado el Estado neoliberalizado por delegar y subcontratar su función social, y que los artistas se conviertan en trabajadores sociales sin sueldo; cuando la crítica es mal vista y la esfera cultural está polarizada, ¿qué hacer? Para armar una propuesta de paradigma de arte que pudiera estar ligado a procesos sociales y políticos pero sin ser instrumentalizado por los poderes neoliberales, voy a hacer una genealogía del arte desde 1989, contextualizando el giro participativo y las industrias culturales, mencionando casos de estudio (algunos problemáticos) y voy a concluir con cómo el arte se ha convertido en un campo de experimentación para juntar saberes e imaginar futuros y funcionar como sustituto de la esfera pública en ruinas.

Relacionalidad y el arte rescatista

En la producción de arte politizada, hay una veta que ha buscado experimentar con distintas formas de colectividad y organización comunitaria más allá de la identidad o los procesos de identificación manufacturados por los Estados nación. Está por ejemplo el arte relacional, que fue el catalizador de congregaciones de comunidades transitorias para revivir las relaciones

3— Conferencia magistral de Jesusa Rodríguez en el Encuentro del Hemispheric Institute, 10 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=TwdKg31W0Jc>.

4— *Idem*.

sociales y actuar contra la alienación capitalista. Esta forma de arte fue descrita por Nicolas Borriaud, para quien el arte relacional concibe al público como una comunidad y se desdobra en el campo de las interacciones humanas para elaborar significado colectivamente.⁵ En vez de tener una agenda “utópica”, los artistas relacionales buscan encontrar soluciones provisorias en el aquí y ahora, y es por eso que las obras de arte insisten en ser usadas en vez de ser contempladas. La versión del arte relacional de Claire Bishop se llama “de participación”,⁶ y sitúa al antagonismo como el núcleo de la creación de situaciones en las que miembros del colectivo se confrontan dibujando los límites de la capacidad de la sociedad de constituirse a sí misma por completo, poniendo en escena la democracia.⁷ Bishop pone como ejemplos las confrontaciones de Santiago Sierra o Thomas Hirschhorn, entre otros. Están también las “prácticas dialógicas”, ejemplificadas por el trabajo de Suzanne Lacy, quien reúne a una variedad de gente (por ejemplo: estudiantes de preparatoria, policías y medios), se apropia de los dispositivos con los que esta gente normalmente se relaciona y los reconfigura para crear espacios transversales de diálogo.⁸

Podríamos considerar las prácticas estéticas relacionales, participativas o dialógicas como experimentos con nuevos modelos de organización social y política que surgieron ante la fragmentación, alienación y destrucción del tejido social, consecuencia de la reconfiguración de las relaciones sociales traídas por la globalización que son el darwinismo social y la xenofobia contra los migrantes. Estas prácticas muestran cómo el arte se convirtió en una forma de actividad experimental que se traslapa

5— Nicolas Borriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

6— Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Nueva York/Londres, Verso, 2012.

7— Como en las *confrontaciones* de Santiago Sierra o el *Bataille Monument* de Thomas Hirschhorn para Documenta 11 (2002).

8— Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Los Angeles, University of California Press, 2004.

de manera transversal con el mundo fugándose hacia otras disciplinas, dispositivos y regímenes con el propósito de abarcar preocupaciones sociopolíticas. Un ejemplo reciente en México es el trabajo de Lorena Wolffer. Aunque Wolffer ha trabajado durante años sobre la violencia de género, uno de los aspectos que ha desarrollado en su trabajo reciente es experimentar con maneras de hacer pública la enunciación de agentes que son silenciados por la hegemonía. Con la colaboración de un equipo de trabajo, entrevistó en 2016 a los habitantes de distintos barrios asediados por la violencia en Acapulco, Guerrero, preguntándoles cómo se sentían viviendo y transitando por la ciudad con los altísimos niveles de violencia que registra. El objetivo de la artista era diseminar las respuestas de la gente en mantas y carteles por todo Acapulco. El proyecto fue censurado por agentes anónimos (la artista sufrió amenazas y se tuvo que ir con prisa de la ciudad) evidenciando que lo primero que se lleva “la violencia” es la posibilidad de la enunciación y, por lo tanto, de lo común y de la posibilidad de la esfera pública. Vale la pena mencionar también el proyecto Movimiento Migrante Internacional de Tania Bruguera, que inició en 2010, concebido como movimiento social y político. La obra consiste en una sede en Corona, Queens, donde se construye una comunidad de migrantes ofreciendo servicios legales y sociales, la promoción de participación política, programas de aprendizaje y diversos talleres como inglés, dibujo o empoderamiento para las mujeres. Con esta obra, Tania Bruguera interviene políticamente para abrir instancias de regulación y control y posibilidades de legislación para potencialmente garantizar a los migrantes derechos básicos. Tanto en Wolffer como en Bruguera, la cultura es un espacio no sólo para dar voz o visualizar a lxs otrxs, sino para crear potenciales espacios de asamblea, diálogo, participación política. Ambas toman al arte como herramienta política, a la política como lenguaje y al lenguaje como un principio para estructurar la sociedad, más allá de la cooptación de los políticos de los lenguajes visuales caducos para su propaganda. A ninguna le interesa representar un mundo ideal sino contribuir a crear ese mundo ideal.

Una de las preguntas que se plantea en *¡Abajo el muro!* es si

el arte “útil” se basa en la explotación o el extractivismo social de los sujetos que acaban formando parte de la obra de arte. En el caso de Wolffer y Bruguera lo niego rotundamente; Wolffer implementa mecanismos complejos reflexivos para recolectar los testimonios de los sujetos a quienes les da voz, y el compromiso de Bruguera con los migrantes con los que trabaja es a largo plazo. En ambos casos, los y las participantes claramente salen beneficiados. Sin embargo, no deja de haber casos de intervención problemáticos, como *La Proyección de Tijuana* de Krzysztof Wodiczko para la edición de inSite del año 2000. Partiendo de la premisa de que la tecnología es emancipatoria, el artista creó un aparato con audífonos y una cámara conectados a una proyección de 18 metros de diámetro. La pieza tenía como propósito darle voz a las mujeres que trabajan en las maquiladoras de Tijuana: las obreras atestiguaron el haber sido abusadas sexual y laboralmente, además de vivir con problemas de disfuncionalidad familiar, alcoholismo y violencia. Sus testimonios fueron proyectados en vivo en una plaza pública del Centro Cultural Tijuana. A través de un mecanismo que pretendía ser liberogénico, Wodiczko dio visibilidad a estas mujeres instalando una plataforma desde donde pudieron denunciar su calvario. El sujeto de esta intervención es marginal y explotado, y atestigua desde el sitio discursivo de la víctima. Las voces se dirigen al poder (virtual) y al espectador (copresente), como “excepción”, creando un exceso de presencia fusionando la voz y la faz, interpelándonos a nivel de afecto, desde el lugar de la proximidad absoluta. Es evidente que la posición de víctima aliena precisamente a la víctima, al transformarla en instrumento estético dentro de un circuito cultural que le es ajeno, entorpeciendo así la subjetivación política.

Otro ejemplo que para mí es problemático es la intervención de Pedro Reyes *Palas por pistolas* (2008), que consistió en organizar una campaña de donación voluntaria de armas para la que se hicieron anuncios en televisión invitando a los ciudadanos a renunciar a una pistola para intercambiarla por un cupón válido por enseres eléctricos y domésticos. Con esta acción, Reyes recolectó 1527 armas en Culiacán —la pieza también

tuvo iteraciones en otras ciudades. Las armas fueron llevadas a una zona militar para que fueran apisonadas en un acto público. Agregándole un *twist* más a su intervención, Reyes mandó a fundir los pedazos de metal apisonado con el que se produjeron 1527 palas con un grabado contando su historia. Dichas palas se distribuyeron en instituciones de arte y escuelas públicas en las que adultos y niños plantaron 1527 árboles. Para Reyes, este ritual tuvo el propósito pedagógico de enseñarle a la gente cómo un “agente de muerte puede convertirse en agente de vida”.⁹ La premisa pedagógica de Reyes se inspiró en el trabajo de Antanas Mockus, el matemático, filósofo y político colombiano que fue alcalde de Bogotá (1995–1998 y 2000–2003), senador y ha hecho varios intentos por ser elegido presidente. Mockus es conocido por sus políticas sociales como establecer mecanismos para que los transeúntes y conductores se burlen de los que no respetan las reglas del tráfico, para “noches sin hombres” en la ciudad y una serie de actos “estrafalarios” con mensajes pedagógicos. Por ejemplo: se puso un chaleco antibalas con un hueco en el corazón para dar una conferencia de prensa cuando era alcalde; otro día, llevó al trabajo una espada rosa para combatir a los malos e hizo una guerra de almohadas en la Plaza Bolívar. Su objetivo es cambiar la cultura por medio de actos simbólicos, por ejemplo, vacunar a la sociedad contra la violencia permitiendo a la gente desahogar su rabia reprimida contra un globo al que pintaban la cara de la persona que más los había herido. La enorme creatividad de Mockus equivale a su ceguera ante los mecanismos sistémicos que generan los problemas sociales de Colombia, igual que la pieza de Reyes evade la cuestión del sistema capitalista neoliberal detrás de la violencia en México.

Menciono *Palas por pistolas* porque es un antecedente importante en el “giro útil” oficial de los artistas y la producción cultural en el país. Evidentemente, Pedro Reyes y Jesusa

—

9— “El artista mexicano Pedro Reyes convierte 1527 armas en palas para sembrar árboles”, *Cultura inquieta*, 5 de diciembre de 2019. <https://culturainquieta.com/es/arte/instalaciones/item/16270-el-artista-mexicano-pedro-reyes-convierte-1-527-armas-en-palas-para-plantar-arboles.html>.

Rodríguez se dan a la tarea de actuar directamente sobre y a través de estructuras (corporativas y de gobierno) ya emplazadas. Hay que tomar en cuenta también que el programa de desarme de Reyes resuena con un acto oficial de Felipe Calderón en 2012 en la frontera con Estados Unidos parado bajo un espectacular con la leyenda: “No More Weapons”. “Calderón exige a EU detener el tráfico de armas con un mural en la frontera”, fue uno de los encabezados de *La Jornada* del 17 de febrero de 2012, cuya portada fue ilustrada con una imagen del presidente mirando el anuncio espectacular que hizo colocar en la frontera volteado hacia Estados Unidos con la leyenda: “No more weapons”. El espectacular, de 8 x 21 m, fue construido por soldados de la Secretaría de la Defensa Nacional con 3 toneladas de armas de asalto que fueron confiscadas a criminales y luego derretidas y moldeadas como ladrillos. La acción de Calderón es similar a la de Reyes ya que ambas hacen pública la purga de armas por medio de rituales paternalistas: se premia a los que donan las armas y se castiga a quienes se las confiscaron. Ambas acciones culminaron plantando árboles, simplificando el problema de la violencia contribuyendo a propagar la ceguera ante sus causas reales. El gesto de recaudar y reciclar armas de asalto para ofrecer un mensaje positivo a la sociedad, dentro del actual panorama de violencia política, no es más que un gesto demagógico lleno de condescendencia pedagógica (como las acciones de Mockus y recientemente de Jesusa Rodríguez). El problema es cuando se hace creer que la violencia puede ser resuelta por medios culturales (como en el caso de Mockus o Reyes), señalando con el dedo hacia el norte (como Calderón), o fusionando performance con legislación. Tal vez la pregunta a hacerse no sea ¿qué hacer o qué es útil? sino ¿qué política subyace al arte útil ante los retos del cambio climático, la necesidad de socializar el capital, de reformar las políticas de empleo, de energía, de salud, ante la urgencia migratoria global...?

Hay también el arte útil fuera del circuito oficial con la función de “rescatar” lo real, excavar, recuperar lo salvable de las ruinas, asistir vecindarios y comunidades estableciendo colaboraciones con las instituciones. Por eso, para el historiador

W. J. T. Mitchell, la vocación actual del arte es rehacer literal y simbólicamente el mundo como una manera de construir solidaridad social y modos de imaginar vivir juntos de formas distintas al actual sistema capitalista.¹⁰ El ejemplo que Mitchell tiene en mente es el trabajo de Theaster Gates, el artista que fundó la Rebuild Foundation que está dedicada a transformar vecindarios en Chicago apoyando el desarrollo cultural y celebrando el arte. Gates ha logrado recaudar alrededor de 45 millones de dólares para revitalizar el sur de la ciudad; ha adquirido más de 30 edificios vacíos para transformarlos en casas-habitación accesibles a la clase trabajadora y en espacios comunitarios para los vecindarios.

Si para W. J. T. Mitchell la tarea del arte debe ser reconstruir el mundo y nuestro lazo con él para rescatarlo de la ruina, el curador Nato Thompson propone algo similar: que, en vez de destruir críticamente las instituciones, el arte se avoque a generar “infraestructuras de resonancia” y facilitar solidaridad entre las personas.¹¹ Partiendo de la premisa de que el arte bajo ninguna circunstancia es autónomo, para Thompson el artista debe incorporar a la obra la infraestructura que le da forma, que es un conjunto de intercambios sociales, prácticos, personales y económicos y a partir de la igualdad social.

Tal vez el éxito y credibilidad del arte útil residan en considerar a la comunidad como el “contexto social” donde opera el artista, no al revés. Es decir, se debe concebir la intervención a partir del contexto que ofrece una comunidad y no al revés (como el Movimiento Migrante Internacional de Tania Bruguera), que es lo opuesto que instrumentalizar a una comunidad como objeto estético, lo cual resulta en obras problemáticas como las de Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn, Pedro Reyes o Krzysztof Wodiczko. Otra crítica que le podemos hacer al arte útil es que

—

10— En una conferencia en mayo de 2015 en el March Meeting, Sharjah Art Foundation, EU.

11— Nato Thompson, “An Infrastructure of Resonance”, en Steven Henry Madoff, *op. cit.*, pp. 43-48.

es incapaz de ligarse a proyectos políticos más amplios porque los gestos en el arte tienden a circunscribir la realidad, a ser efímeros (es decir, no tienen continuidad porque son consumidos en las industrias culturales que raramente subvencionan proyectos a largo plazo), y se limitan al bienestar o mejora inmediatos sin abordar concretamente los problemas políticos que deben ocuparnos. En los casos de los gestos simbólicos que buscan generar un cambio social, como en la obra de Pedro Reyes, ignoran décadas de alienación y violencia que destruyeron la sociedad. No es que se dude de las buenas intenciones de los artistas, el problema es que los gestos no tocan puntos nodales de las cuestiones que se supone que buscan mejorar: en *Palas por pistolas*, la violencia tiene mucho más que ver con los procesos capitalistas e intereses de EU en México, la posesión de armas por miedo y seguridad que con los mecanismos culturales de consumo o conductas “inmorales” (o “bárbaras”) que deban ser corregidas.

En ese sentido, mucho arte útil se caracteriza por la ausencia de narrativa ideológica en contra del capitalismo y por la creencia de que “los productores culturales pueden traer algo extraordinario a las masas poco privilegiadas beneficiándose del arte serio”.¹² Debemos considerar que la crítica al capitalismo necesita una base social, al igual que formas de organización para resistir contra la destrucción neoliberal de formas de vida y experiencias en común. Debemos tomar en cuenta también que, hoy en día, el poder está incrustado en los objetos cotidianos, es decir, el poder es el orden de las cosas: no sólo se alberga en la infraestructura (física, digital) sino también en la manera en que funciona, se controla y se construye.¹³ Estas formas de poder hacen que el Estado nación sea un blanco sordo a la crítica y que se legitime administrando demandas ciudadanas por medio

12— Gregory Sholette, “Art Out of Joint: Artists’ Activism Before and After the Cultural Turn”, *The GULF High Culture/ Hard Labor*, Andrew Ross (Ed.), Nueva York/Londres, OR Books, 2015, p. 83.

13— Comité Invisible, *A Nos amis*, París, La Fabrique, 2014, pp. 84–86.

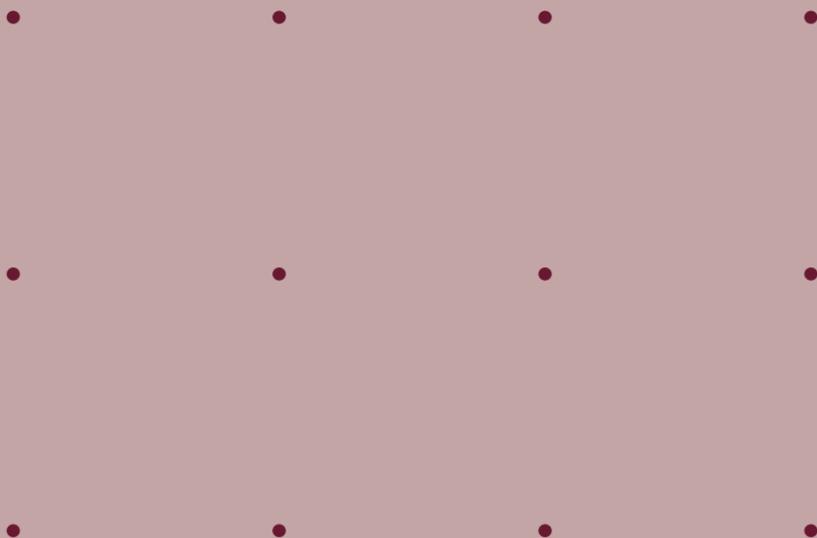
de la gubernamentalidad y gobernando de manera diferencial a las poblaciones (militarizando ciertos territorios y limpiando otros). En el caos en el que vivimos, no es seguro que el arte útil pueda inscribir armonía, reactivar el cuerpo social, emancipar al lenguaje del afecto y la “realidad” y crear imágenes mentales, significados compartidos, inspirar la imaginación social para combatir la alienación extrema, la epidemia de enfermedades mentales, la devastación generalizada, la imposibilidad de la comunicación cara a cara. Tampoco el arte útil sirve para imaginar espacios decolonizantes de sobrevivencia autónoma, aunque, sin duda, el mundo del arte sí ha servido como un sitio reflexivo para elucidar los procesos globales de opresión y despojo, como laboratorios experimentales o plataformas de organización comunal, terapias colectivas, política especulativa, vehículos de visibilización, experimentos transversales, de democratización del arte, etc. El arte útil se ha apropiado de las infraestructuras del arte para experimentar con maneras de desplazar a la esfera pública de la infoesfera, y reestablecerla en el centro de las relaciones sociales que es su lugar y el principio real de la organización política.

Pensado así, el arte ha sido y puede seguir siendo un laboratorio privilegiado para estudiar los campos de fuerzas de poder y experimentar con la sociatría, terapia y nuevos modelos de asamblea, organización, intercambio y la reproducción de la vida, no del capital. La prueba del poder del arte es su apropiación actual por el Estado y aunque las instituciones que crean “infraestructuras de resiliencia” no son formas de resistencia política sino las semillas para producir espacios renegados o “zonas temporalmente autónomas”, espacios autodeterminados por comunidades bajo persecución sistémica, son sitios donde operan reglas distintas a las que nos impone el sistema neoliberal para construir otras relaciones políticas, sociales y económicas. Las “infraestructuras de resiliencia” son laboratorios para construir espacios autónomos y recuperar las bases inmediatas de reproducción social en áreas urbanas. Lo que está en juego es la materialización de las formas de vida y cómo se distribuyen en el espacio organizando y exterminando la vida.

En cuanto a contenidos, es urgente hacer conciencia de las formas injuriosas de interdependencia que sostienen al capitalismo basadas en el extractivismo. Se supone que el agua o el acceso a la energía son derechos y servicios básicos que debe garantizar el Estado, sin embargo, el costo es la destrucción de vidas y de formas de vida de la población redundante (o las vidas que no merecen ser lloradas). Por ejemplo: al construirse una presa para que una zona urbana tenga agua (un enclave de privilegio), se desplazan cientos de familias, se destruye su sustento. El costo en vidas del gas esquisto, de la industrialización, de los materiales (litio, coltán) para las mercancías tecnológicas, es carísimo. Hay que estar atentos y ser sobre todo escépticos ante el aparato oficial que está capturando el arte útil para sus propios fines mientras exponencia el extractivismo y la violencia escala por todo Latinoamérica. Los pueblos originarios, los habitantes mestizos de las zonas rurales, los líderes comunitarios, los refugiados económicos y del cambio climático en tránsito en situación de sobrevivencia necesitan más apoyo y solidaridad que nunca porque son los que más padecen la actual escalada de violencia.

Adriana Pantoja de Alba
Alina Peña Iguarán

Genealogía y emplazamientos de los giros artísticos. Apuntes para abordar las prácticas colaborativas en el arte actual



El arte ha vivido por dos siglos en la misma tensión que le hace estar a la vez en sí mismo y más allá de sí mismo y prometer un futuro destinado a permanecer incumplido. [...] Para evitar que la resistencia del arte se desvanezca en su contrario, debe mantenerse como la tensión sin resolver entre dos resistencias.

Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*

En los últimos 30 años, las prácticas artísticas en general y aquellas vinculadas a lo escénico han experimentado múltiples transformaciones que se han identificado desde diversos abordajes. Claire Bishop recupera buena parte de éstas: “arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y (más recientemente) práctica social”.¹ A las anteriores categorías habría que sumarle otras como el “arte (o estética) relacional” de Nicolás Bourriaud,² el “régimen práctico de las artes” de Reinaldo Laddaga,³ el “arte postautónomo” de Néstor

1— Claire Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*, Ciudad de México, Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 12.

2— Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

3— Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

García Canclini,⁴ el “giro ético del régimen estético de las artes” de Jacques Rancière,⁵ el “impulso de archivo” de Hal Foster,⁶ o la dimensión crítica del arte que sostiene Suely Rolnik.⁷

Encontramos en las denominaciones arriba señaladas un *ethos* colaborativo que tiene el potencial de ensanchar, romper y cuestionar los emplazamientos de la estética contemporánea en sus contextos específicos, propiciando otras relaciones con lo real y el trastoque de los roles de quienes posibilitan la existencia de dichas prácticas artísticas. Por *ethos* entendemos determinados *modos de hacer*, presentes en ciertas prácticas artísticas situadas que arrojan pistas para comprender las implicaciones del arte en sus relaciones con la vida y lo no-artístico, así como para visibilizar los entramados políticos y socioculturales dentro y fuera de las artes, y que visibilizan las relaciones del poder instituido y las construcciones de las diferencias naturalizadas. Proponemos entonces al *ethos*, sobre la denominación de *giro*, en el sentido de que éste da cuenta de una disposición frente al mundo, una apuesta ética de interpretación y práctica. Se trata, según lo vemos, de un *desvío de giros* que dialoga conflictivamente con el entorno que lo posibilita: no sólo el artístico y el estético sino también el político-económico y el sociocultural. Es, además, un interruptor que ha posibilitado la contaminación de diversos ámbitos disciplinares de las artes —por ejemplo, el visual, el escénico o el literario, entre otros— promoviendo cruces interdisciplinarios e, incluso, postdisciplinarios.

En relación con lo anterior proponemos pensar, a partir del giro colaborativo, un *ethos* de esa práctica colaborativa donde participan de manera fundamental las dimensiones ética,

—

4— Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Katz, 2011.

5— Jacques Rancière, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

6— Hal Foster, “El impulso de archivo”, *Nimio*, núm. 3, 2016, pp. 102-125. Consultado el 25 de noviembre de 2019. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57224>.

7— Suely Rolnik, *¿El arte cura?*, Barcelona, Quaderns Portàtils-MACBA, 2006.

estética y política vinculadas a la producción artística y a su capacidad de agencia en la pugna por el sentido social y en los procesos de mediación cultural, por ejemplo, en la interrupción de las políticas de la representación. De esta manera, abordamos al *ethos* colaborativo como una manera de intervenir en la gramática dominante a partir de formas novedosas de negociación con los sentidos socialmente construidos dentro y fuera de las artes: los modos de producción, colaboración y participación, la gestión de los recursos (particularmente, de los bienes comunes), la manera de habitar los espacios practicados para la exhibición e irrupción, entre otras. Este procedimiento de hacer operativo al *ethos* colaborativo nos permite también discutir la función del arte en tanto lo comunitario y la configuración de los comunes. Por ahora, lo segundo lo consideramos desde la articulación de espacios específicos del reparto de lo común que desarrolla Rancière,⁸ así como la dimensión de lo comunitario desde la crítica que hace Bishop cuando discute el giro social y que abordaremos más adelante.⁹

Para cerrar esta primera parte, es importante mencionar que, a pesar de su metabolización contemporánea, lo colaborativo no es exclusivo de estos tiempos; por el contrario, se puede trazar una línea más o menos continua entre las artes participativas que emergen en los años noventa —y cuyo epicentro se localiza en el ocaso del comunismo en 1989— y otros momentos aparentemente inconexos del actual régimen estético y que Bishop identifica del siguiente modo: por un lado, en la emergencia de las vanguardias históricas europeas hacia la segunda década del siglo XX —con claros puntos de referencia, como la Revolución rusa y la primera guerra mundial— y, por otro, en las “neo” vanguardias vinculadas a los movimientos sociales de 1968 y los años subsecuentes.¹⁰ En todo caso, la mutación entre aquellas

8— Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA/UAB, 2005, p. 13.

9— Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, *Ramona*, núm. 72, 2007, pp. 29-37.

10— Bishop, *Infiernos artificiales...*, p. 14.

prácticas colaborativas y las actuales se localiza en este nuevo rejuego de las contradicciones originarias del régimen estético (libertad/igualdad, autonomía/heteronomía, arte/no-arte)¹¹ a la luz de lo que Rancière denomina el “presente postutópico de las artes”,¹² ligado a la crisis de los radicalismos políticos y estéticos en el actual consenso neoliberal.

Para profundizar en esto último, hay que señalar que el *ethos* colaborativo en las artes cobra también relevancia a la luz del régimen postfordista según lo plantea Octavi Comeron, pues desde ahí puede hacerse visible la relación entre las condiciones laborales y de vida contemporáneas y la producción artística.¹³ Con lo anterior nos referimos a lo que este autor identifica como “la fábrica transparente”, es decir, estos dispositivos de visualidad absoluta que hacen del trabajo y la mercancía una estética del espectáculo y una producción de capital inmaterial, en los que se borran las fronteras entre el adentro y el exterior, lo secreto y lo expuesto, promoviendo una “disolución de tiempos y espacios”, en el marco de una “pedagogía de la productividad”.¹⁴ Asimismo, esto se relaciona con las condiciones de precariedad y flexibilización que imperan al interior del mercado laboral de las artes, como lo mencionan autoras como Isabell Lorey¹⁵ y Angela McRobbie.¹⁶

11— Ésta es una síntesis de la teorización que hace Rancière a propósito del régimen estético de las artes y sus contradicciones primigenias. Para una mayor profundización ver Fernando Infante del Rosal, “Contra-historias estéticas”, *Daimon*, núm. 70, 2017, pp. 67-81.

12— Rancière, *Sobre políticas estéticas*, *op. cit.*

13— Octavi Comeron, *Arte y posfordismo. Notas desde la fábrica transparente*, Madrid, Trama, 2007.

14— *Ibid.*, p. 24.

15— Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, en Boris Buden *et al.*, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 57-78.

16— Angela McRobbie, *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge, Polity, 2016.

La problematización de este *ethos* la haremos, primero, desde una relectura de los modos de hacer y los usos sociales de estas prácticas artísticas emergentes, identificadas como parte del giro social y el colaborativo. Para efectos analíticos, organizamos estos modos de hacer y usos sociales desde dos grandes vertientes: la primera, vinculada a la concepción terapéutica del arte (es decir, de su instrumentalización comunitaria), dirigida a grupos vulnerables e impulsada desde diversos sectores que responden a políticas públicas puntuales; la segunda, en clave crítica, está más relacionada a quehaceres autogestivos e independientes —en la medida en la que las condiciones actuales lo permiten, particularmente en México— que producen colectivos o agrupaciones donde se construyen nociones comunes para hacer, decir e interrumpir en el campo de las políticas de la representación.

Ambas vertientes del giro colaborativo en las que puede identificarse este *ethos* serán revisadas desde una perspectiva genealógica, no para trazar una linealidad histórica teleológica, sino para desarrollar una articulación que nos permita examinar la conceptualización de estas prácticas artísticas en función de sus procedencias dispares que se rozan, superponen y complementan de manera siempre conflictiva y en el marco de relaciones asimétricas de poder, dependiendo de su situación específica. Como fundamento para la construcción de esta revisión, retomamos a Michel Foucault cuando, en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, desarrolla una propuesta de elaboración crítica en la que la relación con la historia y el pasado no aspira a buscar un origen sino una procedencia, no una esencia prístina semejante a sí misma (el de la primera identidad), sino la manera como se van construyendo los órdenes.¹⁷ Se trata entonces de pensar los tumbos de las artes, no para ponderarlos utilitariamente, al servicio de algo, sino, sobre todo, a partir de los modos en los que interrumpen, participan e intervienen (o no) en la gramática de lo posible.

—

17— Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pretextos, 1992.

Finalmente, aunque aspiramos a ofrecer luz sobre interrogantes como las siguientes: ¿de qué manera las artes, en tanto prácticas sociales, intervienen en el debate público por la disputa de los sentidos? o ¿cuáles son los marcos de la estética que descoloca el quehacer artístico cuando éste es pensado como participante de una conversación ética frente a problemáticas de injusticia social?, entendemos que no podemos agotar aquí sus posibles respuestas. Más aún, sabemos que muchas preguntas en torno al *ethos* colaborativo quedarán pendientes por ser elaboradas. Por ese motivo, hacia el final, buscaremos problematizar este *ethos* a través de la revisión de algunos elementos de la pieza escénica *Sin Ítaca* (2017), cocreada por Pendiente Teatro, colectivo mexicano fundado en 2007, y el dramaturgo mexicano Eduardo Bernal. Esta es una indagación artística que interroga los debates sociales actuales a partir de un dispositivo escénico de instalaciones —o “montaje museográfico”, como lo nombran sus creadores—, donde se trabaja la recuperación de tres historias relacionadas con la desaparición forzada, el desplazamiento y la situación de más de 14 millones de mexicanos sin acta de nacimiento, desde diferentes artefactos y objetos artísticos. Con base en esta primera aproximación analítica al *ethos* colaborativo, cerraremos proponiendo los posibles ejes de un modelo analítico que permita seguir profundizando en estos modos de hacer desde la investigación sociocultural con relación a la producción social de sentido y las mediaciones e interacciones simbólicas, es decir, el eje entre comunicación, estética y política.

Indagación genealógica para abordar al giro colaborativo de las artes

Cuando Bishop se refiere al giro social de las artes, abunda en varias transformaciones que sirven para pensar en los modos de hacer del *ethos* colaborativo: en primer lugar, cambia la “relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia”, de tal suerte que al primero se le considera cada

vez menos como un “productor individual de objetos” y más como un “colaborador y productor de situaciones”; en segundo lugar, la obra artística deja de considerarse (o, al menos, eso se pretende) como un “producto finito, portátil, mercantilizable” para entenderla como un “proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos”; por último, la audiencia ya no se piensa como observadora o espectadora, sino como “coproductora o participante”.¹⁸ Son, en resumen, prácticas artísticas que acuden a “la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad”.¹⁹

Más aún, estas mutaciones suponen una voluntad por desjerarquizar roles (artista/espectador) y, con ello, las relaciones sociales que los sostienen, a la vez que se pone en valor el proceso artístico (y el de la comunidad que, a partir de ello, se gesta) por encima (la mayoría de las veces) del resultado. Se trata de proyectos artísticos que, como también señala Bishop, han combatido al formalismo, la descontextualización y la despolitización, suponiendo un importante desplazamiento de sentido en la dimensión estética (*aisthesis*) de las artes.²⁰ Esta transformación, sin embargo, tiene formas distintas de objetivarse, y sus manifestaciones concretas abrevan de imaginarios, experiencias y contextos variados. Como lo adelantábamos en la introducción, identificamos dos vertientes desde donde estos modos de hacer se expresan y sobre los que a continuación abundaremos en esta propuesta genealógica.

La vertiente comunitaria y sus virajes

Las múltiples manifestaciones del “arte comunitario” se han pensado como estrategia para la “reconstitución del tejido social”, roto en contextos azotados por las múltiples violencias

18— Bishop, *Infiernos artificiales...*, p. 13.

19— Bishop, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, p. 29.

20— *Ibid.*, pp. 36-37.

provocadas por el capitalismo neoliberal. Pacificar, aliviar y enseñar son algunos de los objetivos vinculados a estas acciones. Al respecto, desde una perspectiva crítica, Rolnik cuestiona estas estéticas terapéuticas porque miran el arte desde una dimensión curativa en términos de salud individual o comunitaria y, por lo tanto, desde ahí, el arte pareciera restituir un orden que fue fracturado.²¹ Para Rolnik, sin embargo, no hay un origen al cual volver sino más bien interferir en la cartografía vigente con una problematización del mundo, por un lado, y, por el otro, liberar a ese mundo “de una mirada que reproduce sus formas constituidas y su representación, para ofrecerse como un campo trabajado por la vida como potencia de variación y por lo tanto en proceso de gestación de nuevas formas de vida”.²² En cualquier caso, esta perspectiva terapéutica del arte comunitario se vincula con tres virajes ligados al orden de lo político-social: el testimonial, el multicultural y el comunitario.

Respecto de la presencia del testimonio convertido en tendencia para cuestionar la representación-otredad, la autoría-verdad y el proyecto político-estético hay, claramente, varias rutas que han estado presentes en diversos soportes artísticos y productos culturales. Por ejemplo, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*²³ se convirtió en una de las mayores referencias del llamado giro testimonial en los estudios literarios latinoamericanos que aparece a finales de 1980.²⁴ En un primer momento, la pertinencia política y teórica de esta

—

21— Suely Rolnik, *¿El arte cura?, op. cit.*

22— *Ibid.*, p. 7.

23— Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

24— Es importante subrayar que la relevancia de este texto se vio catapultada casi 10 años más tarde cuando en 1992 Rigoberta Menchú es honrada con el Premio Nobel de La Paz. Otros testimonios incorporados al *corpus* de los estudios testimoniales han sido: *Nicaragua, Revolución*, relatos de combatientes del Frente Sandinista (1980), *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas, *Miguel Mármol* (1982) de Roque Dalton y *Chile's Days of Terror* (1973), panfleto publicado por el partido trotskista.

escritura estuvo permeada por el marxismo y, en específico, por la lucha de clases donde la irrupción en el campo intelectual y artístico de la voz de los subalternos implicaba una disputa por la hegemonía con el fin de apuntar hacia un cambio estructural más justo. Este primer momento se ancló en el contexto de los conflictos centroamericanos de las décadas de 1980 y 1990.²⁵ Asimismo, hacia 1987, John Beverly escribió “Anatomía del testimonio”, donde singulariza el carácter de urgencia de esta escritura, así como la figura del testigo desde su intención política en tanto desafío a la normalización de una violencia estructural.²⁶ De esta forma, la transcripción de los testimonios se pensó como un medio necesario para inscribir a un sujeto excluido de los circuitos institucionales y se validaba su emergencia a partir de un efecto de verdad.

Los estudios testimoniales participan, por otro lado, de lo que Beatriz Sarlo nombró el giro subjetivo y que, para ella, coincidió con un cambio de orientación en algunas corrientes de las ciencias sociales y en la sociología de la cultura, donde la identidad de los sujetos había recuperado el lugar que en otra época ocupaban las estructuras.²⁷ Para Sarlo se trataba de examinar los límites del testimonio, las debilidades del relato, así como de responder a una pregunta esencial: ¿cómo se articulan con la memoria colectiva, cómo es posible avanzar en esa construcción sin caer en autoengaños, sin pretender un uso neutro de la memoria, pero también sin acelerar los duelos? La vuelta de

25— Hans. M. Fernández Benítez señala que el testimonio se introdujo como género en el campo literario a partir de las publicaciones de testimonios de sobrevivientes de los campos de concentración durante la segunda guerra mundial y de los movimientos anticoloniales de los años cincuenta. Esto es abordado por el autor en “‘The Moment of Testimonio is Over’: Problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales”, *Íkala*, núm. 24, 2010, pp. 47-71.

26— John Beverly, “Anatomía del testimonio”, en *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Mineápolis, Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura, Instituto Prisma, 1987, pp. 153-168.

27— Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, México, Siglo XXI, 2006.

tuerca que propone la argentina es vincular el testimonio a la memoria como un lugar de acción donde lo importante sea la configuración de una subjetividad colectiva.

Por su parte, en las artes escénicas fue Peter Weiss quien originó el teatro-documento con *La indagación* (1965) y, más tarde, en los años setenta y ochenta, esta perspectiva se incorporó con fuerza a los teatros políticos y disidentes de Latinoamérica, entre otros, desde el trabajo de agrupaciones de creación colectiva como Yuyachkani de Perú. En México, Vicente Leñero fue un dramaturgo fundamental del teatro documental y, actualmente, hay colectivos de escena expandida cuyas piezas abordan esta perspectiva, por ejemplo, las Lagartijas Tiradas al Sol con el proyecto *El rumor del incendio*, documental escénico de 2013 que aborda la vida de la luchadora social y guerrillera de los años setenta, Margarita Urías Hermosillo.²⁸

El giro multicultural, por su parte, se propuso como una agenda política y sociocultural en la que se pretendía desmantelar la homogeneización cultural eurocéntrica y colonial dando cabida a una heterogeneidad de culturas minoritarias que al fin podrían acceder a un reconocimiento identitario diverso y plural, enriqueciendo así el crisol que configuraba a las sociedades contemporáneas. Eduardo Nivón Bolán ofrece pistas para entender a este proceso como el “resurgimiento del pensamiento Romántico” (en oposición al ideario liberal y progresista ilustrado) y que puso por delante la afirmación de la expresión individual-comunitaria, así como la defensa del pluralismo y la diversidad cultural.²⁹ En este sentido, el derecho internacional promovió a través de múltiples documentos la reivindicación de las minorías mediante la promoción de las políticas de la identidad y la autodeterminación y que, en teoría, las legislaciones nacionales de los diferentes países debían asumir para

28— Paulina Sabugal Paz, “Teatro documental: Entre la realidad y la ficción”, *Investigación Teatral*, núm. 10-11, 2017, pp. 111-129.

29— Eduardo Nivón Bolán, “Sobre el concepto de cultura. La dialéctica entre Ilustración y pensamiento Romántico”, en Eduardo Nivón Bolán (coord.), *Gestión cultural y teoría de la cultura*, México, Gedisa, 2015, pp. 21-26.

su posterior instrumentación.³⁰ La solución constitucionalista a este problema, sin embargo, no solventó la crisis de representación política de los grupos marginados.³¹

Este proyecto multicultural comenzó a mostrar sus carencias, como lo menciona José Manuel Valenzuela Arce, porque para la conformación de sociedades más justas no es suficiente dar con las diferencias culturales sino con las relaciones asimétricas de poder ancladas en bagajes sociohistóricos.³² Así, las perspectivas multiculturales no han logrado abordar las condiciones estructurantes que administran los reconocimientos políticos de las minorías. Al respecto, tal vez la crítica más severa y conocida al multiculturalismo viene de Slavoj Žižek, quien lo identifica como la forma ideal de la ideología del capitalismo global, dado que establece nuevamente una relación de dominio, pues es desde el lugar del colonizador que se identifica lo otro como “nativo” para que entonces pueda ser incorporado, sin por ello afectar las relaciones de desigualdad.³³

Por último, el viraje hacia el desarrollo comunitario en Latinoamérica abreva, por un lado, de la herencia de las militancias sociales que resistieron la represión de los regímenes políticos dictatoriales, así como de la educación popular de inspiración freiriana y de la promoción y animación sociocultural emancipatoria de los años setenta y ochenta. Las prácticas artísticas

30— Entre otras legislaciones, en este periodo aparecen el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* (1966) o las Declaraciones de la Raza y los Prejuicios Sociales (1978), de la Diversidad Cultural (2001) y la de los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

31— Pablo Jaramillo, “Reparaciones indígenas y el giro del ‘giro multicultural’ en La Guajira, Colombia”, *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 2, 2011, pp. 151-171.

32— José Manuel Valenzuela Arce, “Introducción. Crónica y estudios culturales en México. Teorías de la cultura”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Los estudios culturales en México*, México, FCE/Conaculta, 2003.

33— Slavoj Žižek, *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, en Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 137-188.

militantes fueron centrales en estas movilizaciones y, entre los muchos casos destacables, por ejemplo, en el arte teatral latinoamericano, se encuentra el Teatro del Oprimido, inspirado en los desarrollos de Bertolt Brecht y Paulo Freire, e impulsado por Augusto Boal, quien fue encarcelado y torturado por la dictadura militar brasileña. A esta perspectiva, sin embargo, habría que sumarle la mirada geopolítica, pues a partir de la segunda década del siglo xx, el llamado desarrollo comunitario fue también central en las acciones de control, planificación e intervención de los países coloniales, no sólo en Latinoamérica, sino en territorios como África y Asia. Concretamente, fue en los años cincuenta cuando este modelo comenzó a institucionalizarse en las políticas intervencionistas estadounidenses y en los organismos internacionales como las Naciones Unidas (ONU), la Organización de Estados Americanos (OEA), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), la Organización Internacional del Trabajo (OIT), la Organización para la Agricultura y la Alimentación (FAO), la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización Mundial de la Salud (OMS), entre otras.³⁴ De esta forma, el viraje comunitario fue recuperado no sólo por los colectivos artísticos y las organizaciones ciudadanas, sino también por los organismos internacionales ya señalados, así como por las agencias estatales de cultura, educación y desarrollo social para el trabajo en territorio y, más recientemente, por fundaciones privadas locales, nacionales y globales.

La vertiente ético-política

Según Rancière, en el actual régimen de las artes se ha suscitado de manera reciente un giro ético.³⁵ Esta mutación se

34— Esperanza Gómez Hernández, “Geopolítica del desarrollo comunitario: reflexiones para trabajo social”, *Ra Ximhai*, núm. 3, 2008, pp. 519-542.

35— Rancière, *El malestar de la estética*, op. cit.

fundamenta, según este autor, en un *ethos* que, desde una perspectiva consensual, no pretende únicamente reparar las fallas del lazo social a través del borramiento de las fronteras entre arte y vida, sino también entre lo artístico y lo no artístico, así como entre la autonomía artística y la igualdad de las inteligencias. Lo anterior no supone entonces sólo la renuncia al efecto de lo producido sino un proceso de subjetivación política. Con base en estas coordenadas, planteadas en clave crítica y no desde la terapéutica de las artes, es donde ubicamos, por un lado, al trabajo de archivo —con claras interrelaciones con el giro testimonial, aunque lo trasciende— y, por otro, a la estética forense.

De esta forma, el viraje hacia el archivo en las artes responde, según Foster, a la urgencia de movilizar el pasado.³⁶ Se trata de prácticas artísticas que hacen ensamblajes de otros relatos, vestigios y fragmentos del pasado, usurpando así el poder arcóntico a la ley que consigna los espacios, la vigilancia y la gestión de lo que será o no guardado.³⁷ Jacques Derrida revisa, por su parte, la noción de archivo desde su sentido griego (*arkeion*: domicilio de los magistrados superiores) y a partir de aquí hace una lectura política sobre quiénes tienen el poder de guardar, interpretar y gestionar el valor de la información; no obstante, este autor también sostiene que hay una paradoja en el archivo: es a la vez instituyente y conservador,

36— Foster, “El impulso de archivo”, p. 103.

37— En “El impulso de archivo”, Foster señala que este procedimiento no es nuevo, dado que en Europa se activó en los periodos de la preguerra y posguerra; es decir, no es un movimiento con una fecha clara de inicio y término, tampoco tiene una secuencialidad ni manifiesto. En el caso mexicano, Rodrigo Parrini ha elaborado una potente formulación entre archivo, arte y etnografía que permite abordar proyectos de escena expandida a partir de la urgencia de trabajar con la catástrofe, la ruina y la desaparición en el contexto nacional. Sobre ello, se puede consultar su artículo “Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra”, *Veracruz, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, núm. 15, 2019. Consultado el 18 de septiembre de 2019. <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2585/4507>.

revolucionario y tradicional.³⁸ Es decir, guarda y reserva, pero con un principio de economía y en esa operación también produce olvidos. Para ello, Derrida recurre a la pulsión de muerte freudiana, pues el archivo es igualmente un acto de destrucción y agresión sin el cual no se puede realizar.³⁹

El archivo presenta entonces una paradoja, pues adquiere una dimensión singular en el caso de las prácticas artísticas de irrupción (instalaciones, *performance*, procesos de etnografía y creación) al asumir su intervención momentánea, única e irrepetible en los usos oficiales del pasado, la clasificación y la reunión de información. Para clarificar lo anterior, sirve la diferenciación que plantea Foster respecto del “impulso de archivo” en las artes de la base de datos o el museo en tanto que la práctica estética no está preocupada por la totalidad representacional ni por la integridad institucional y, respecto de estas prácticas, señala que:

[...] la obra en cuestión [la que se produce desde este impulso] es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición y los presenta en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos.⁴⁰

Un ejemplo de lo anterior puede ser *Memorias transeúntes*, donde la fotógrafa Mariel Miranda explora la producción de fotógrafos ambulantes en y sobre la ciudad de Tijuana durante el siglo XX. La elaboración de este archivo se realizó a partir del

38— Jacques Derrida, *Mal de archivo*, 1995. Consultado el 20 de octubre de 2019. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>.

39— *Idem*.

40— Foster, “El impulso de archivo”, p. 105

trabajo de recopilación de un total de 380 imágenes de diversas fuentes que produjo una suerte de archivo que convocó figuras escópicas a contrapelo de las representaciones ya solidificadas de la ciudad. Esta práctica artística caracterizada por Foster tiene que ver con procesos de montaje donde las diversas estrategias de las artes en su momento actual (la escena expandida, el *collage*, la interdisciplina, entre otras) se convierten, como dice Rodrigo Parrini, en modos de realizar exploraciones etnográficas “como excavación diurna en las capas de una cultura y sus materialidades”.⁴¹ Lo que sucede desde aquí es que se promueven traslapes entre el pasado y el presente para generar un archivo distinto, otra distribución de lo sensible, que corre por los márgenes de los archivos oficiales.

Por otro lado, estas prácticas de investigación-creación también trabajan con los restos, y es aquí donde irrumpe el giro de la estética forense, que logra hacer venir otros espacios, biografías, anécdotas en un ánimo de peinar la historia en su sentido inverso, según lo proponía Walter Benjamin en “Sobre el concepto de historia”, al hacer un urgente llamado ético-político para mirar las huellas, los trazos o escuchar las voces de aquellos olvidados —de ahí la importancia de articular una historia no teleológica como crítica a la modernidad.⁴² La Compañía Opcional ha trabajado este tipo de procedimientos en piezas de escena expandida como *Ciudades imposibles* (2017), a través de la construcción de un archivo de proyectos urbanos fallidos que luego se utilizó para la construcción de un relato ucrónico de la ciudad de Guadalajara, México, y, en años posteriores, de otras urbes.⁴³

41— Parrini, “Un archivo de sombras...”, p. 12.

42— Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, *Obras I y II*, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318.

43— Para profundizar en este caso se puede consultar Adriana Pantoja de Alba, *Pactos de sentido en el giro ético del régimen estético de las artes. Caso: Ciudades imposibles, teatro expandido en Guadalajara*. Tesis de doctorado, ITESO, 2019, pp. 386. <http://hdl.handle.net/11117/6078>.

El trabajo con archivos y objetos como evidencias está articulado con lo que Pablo Domínguez Galbraith llama “estética forense” de las artes.⁴⁴ Este énfasis tiene que ver con la inscripción de la evidencia en el registro estético, pero también con nuevos modos e intencionalidades de colaboración para la investigación abrevando de disciplinas como la antropología, el diseño, la arqueología, la arquitectura, el derecho, la ciencia forense, la psicología social y el trabajo social al servicio de la agenda de los derechos humanos que buscan no sólo disputar la verdad oficial de diferentes gobiernos y organismos internacionales, sino también la construcción de marcos de justicia, construcción de casos e intervenciones de sentido en los regímenes de verdad. Este giro es un relato que responde a los gobiernos de la transición, las políticas neoliberales y la era de la globalización en Latinoamérica.

La dimensión política del *ethos* colaborativo: una apuesta investigativa desde el caso *Sin Ítaca*

En los diferentes virajes de ambas vertientes del giro social, se manifiesta el *ethos* colaborativo como una propuesta metodológica (inacabada, flexible, contingente), específica para cada escenario de trabajo. Particularmente en las artes como archivo y la estética forense, este *ethos* exige un modo de aproximación al quehacer de diversos agentes e instituciones donde se ensayan prácticas artísticas, culturales y activaciones de movimientos sociales que no se restringen a sublevaciones políticas militantes, sino a gestos micropolíticos de invención de lo cotidiano fuera de o en resistencia a las formas establecidas por el orden social. Un breve análisis de la pieza escénica *Sin Ítaca* (2017) permite la visibilización de algunos de estos aspectos.⁴⁵

44— Pablo Domínguez Galbraith, “Estéticas forenses en México: La arquitectura de lo sensible en el caso Ayotzinapa”, *Estesis*, núm. 90, 2019, pp. 90-107.

45— Las investigadoras que escribimos este texto participamos en una de las dos únicas funciones de *Sin Ítaca* que se llevaron a cabo en el Laboratorio de Arte

De entrada, es importante destacar que para Pendiente Teatro —cocreadora de esta pieza junto con el dramaturgo Eduardo Bernal— el arte es un vehículo de comunicación y transformación social, por lo que la agrupación utiliza diversos recursos para la intervención social desde las artes con la intención de propiciar círculos colaborativos que generen iniciativas emanadas desde la comunidad.⁴⁶

Sin Ítaca es una pieza escénica que recupera relatos testimoniales anclada en tres escenarios problemáticos de la historia mexicana reciente: la desaparición forzada, el desplazamiento y el derecho a la identidad, particularmente cuando no se cuenta con un documento que acredite el nacimiento, el nombre de los padres, el lugar de origen y el nombre propio.⁴⁷ *Sin Ítaca* plantea una reescritura del texto clásico *La Odisea* donde el héroe busca volver al origen después de una larga travesía. En el caso mexicano, ese origen —y aquí pensamos, específicamente, en el lugar de pertenencia y el reconocimiento político— está desplazado a un abandono constituido estructuralmente por una determinada gubernamentalidad. La manera de dar cuenta de este colapso se realiza en *Sin Ítaca* con el recurso de la repetición. De esta forma, los espectadores transitan libremente por cada uno de los tres escenarios problemáticos (dispuestos

Variedades (LARVA) del Ayuntamiento de Guadalajara, el 2 de junio de 2018. La pieza, sin embargo, ha seguido presentándose desde entonces en diversos foros nacionales e internacionales relacionados con las artes escénicas.

46— Ver el sitio web de Pendiente Teatro. Consultado el 10 de noviembre de 2019. <https://pendienteteatro.wordpress.com>.

47— La pieza parte del trabajo de Karen Mercado —presidenta de la organización de la sociedad civil Be Foundation Derecho a la Identidad. En 2016 logró que el Senado de la República Mexicana hiciera una reforma constitucional para que los consulados mexicanos expidieran actas de nacimiento extemporáneas beneficiando, entre otros, a los inmigrantes que viven en países como Estados Unidos. Para más información, consultar: Coordinación de Comunicación Social del Senado de la República, “Celebran en el Senado reforma para que cónsules puedan expedir actas de nacimiento extemporáneas”. Consultado el 15 de noviembre de 2019, <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/28524-celebran-en-el-senado-reforma-para-que-consules-puedan-expedir-actas-de-nacimiento-extemporaneas.html>.

como maquetas sobre mesas, a la manera de exhibiciones museísticas) donde varios actores cuentan la misma historia tres veces. Cada vez el escenario cambia y va adquiriendo paulatinamente una disposición más desastrosa, convirtiéndose en una especie de *loop* siniestro. La pieza está diseñada para una participación mínima (grupos de 15 a 20 personas, aproximadamente), promoviendo la proximidad del “teatro íntimo”.

Sin Ítaca busca indagar desde la historia, el testimonio y el archivo una forma de intervenir en un escenario social presente, develando lo que la violencia estructural naturaliza como orden social. Se trata de una propuesta que entiende al arte como una herramienta de indagación para romper los cercos de la interpretación de lo social, pero haciéndolo —y tal vez eso sea más importante— a partir de un trabajo comunitario, no sólo entre los creadores que en ella colaboran sino en relación con quienes otorgan sus miradas testigos. De esta forma, la interdisciplina que tejió a estos objetos y enfoques generó una propuesta de frontera que no busca pedagogizar al espectador-transeúnte, sino interrumpir las coordenadas del sentido común que lo rodea.

Dislocaciones como ésta, presentes en el *ethos* colaborativo de las artes, sugieren sin embargo un reto particular para investigación social. El desafío metodológico para dar cuenta del sentido que orienta a estas prácticas —y, muy particularmente, de este *ethos* colaborativo— requiere de una mirada interdisciplinaria que vaya más allá y que posibilite la construcción de un modelo analítico que asuma la densidad histórico-espacial de los escenarios seleccionados, así como los goznes procesuales en los que éstas se insertan (en términos de la producción, reproducción y actualización social de sentido), todo ello sin desatender el punto de vista de los actores sociales que las protagonizan.

Se trata, por lo tanto, de un modelo que articule en su indagación a la comunicación, la estética y la política: esto es, de una propuesta que permita que al arte colaborativo se le interroge desde sus procesos de significación —ligados tanto a su producción como a su reconocimiento— y las condiciones institucionales que lo posibilitan, y que a través de ello,

se desestabilicen los implícitos *modos dominantes de ver* al registro de la creatividad estética (sobre todo, en su relación con la ética), así como el revelamiento de los desacuerdos y las particiones de lo sensible que desde ahí se suscitan (o no). Se trata, por lo tanto, de desentrañar estos *modos emergentes de hacer* en las artes, en tanto vertientes de este *ethos* colaborativo. Para ello, se requieren preguntas que permitan la contextualización de casos concretos en un tiempo y espacio determinados; es decir, en un escenario social puntual, a la vez que multidimensional, en donde converjan lo residual, lo dominante y lo emergente, así como lo local, lo nacional y lo global.

De esta forma, pueden plantearse preguntas específicas como: ¿quiénes producen estos discursos, para quiénes están dirigidos y quiénes efectivamente participan de ellos? ¿Qué se aborda en el discurso artístico, a través de qué códigos estéticos y de cuáles prácticas de producción (laborales, asociativas) y participación cultural se llevan a cabo y con qué propósitos? ¿En qué espacios se exhiben, cómo se seleccionan y qué tensiones se suscitan durante esos procesos? ¿En qué condiciones político-económicas y artísticas se producen y reciben? Se trata, en resumen, de interrogantes alrededor del contexto socio-histórico amplio y su dimensión institucional, así como del lugar específico de enunciación de quienes hacen posible a lo artístico a partir de prácticas concretas, a la vez que remite a las materialidades del discurso que desde ahí se produce y al sentido atribuido por los sujetos que en él participan desde los roles que desempeñan (artistas creativos curadores/programadores gestores culturales/espectadores consumidores participantes colaboradores).

El *ethos* del giro colaborativo en sus dos grandes vertientes produce una percepción sensible (o *modos de ver*) que, a través de puntuales negociaciones de sentido, es apropiada o impugnada por los distintos actores sociales que en ello participan. ¿Cómo atajarlos cuando se pone al centro la dimensión comunitaria? ¿Qué supone, efectivamente, esta perspectiva terapéutica de las artes en el marco de una política cultural pacificadora? ¿Qué es lo que sí se descoloca en el quehacer

artístico colaborativo cuando el discurso que desde aquí se produce y reconoce se piensa como participante de una conversación ética? Las condiciones de producción y reconocimiento desde este registro de lo artístico, de sus formas de ser, las maneras de hacerse y las figuras de la comunidad que las orientan, ofrecen pistas para rastrear estos sentidos nómadas que se están fraguando en el contexto contemporáneo de las artes, particularmente, en el marco de este *ethos* colaborativo.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Gabriela Méndez Cota
Sandra Hernández Reyes
Manuel Trejo Trejo

Entre experimentación artística e investigación académica: performati- vidad crítica en la práctica editorial

¿Qué tiene que ver la caída del Muro de Berlín con las prácticas editoriales en el mundo académico? ¿Qué tienen que ver las prácticas editoriales en el mundo académico con los colectivos artísticos y los espacios autogestivos en la era neoliberal? ¿Cabría preguntarnos si a partir de 1989 una misma racionalidad política ha marcado la vida tanto de artistas profesionales como de académicos empleados en universidades de tal manera que, pese a la diversidad de contextos, lenguajes y dinámicas de reconocimiento, han sido el cálculo de sí, el instrumentalismo para con los otros, y la autoexplotación generalizada lo que se ha convertido en la marca del trabajo cultural que cada cual hace a su manera? En tal caso, ¿qué sentido tendría poner de relieve no solamente la naturaleza epistémica de la investigación artística sino también la naturaleza artística de la investigación académica a través de intervenciones críticas en las formas de producción y circulación del conocimiento? ¿Cuáles son los muros que todavía habría que derribar, y cuáles son los que quizá deberíamos intentar reconstruir, así sea tentativa y provisionalmente, entre libertad expresiva y regulación científica, entre investigaciones escriturales y productos académicos de “alto impacto”? ¿Puede una experimentación editorial compartida, un ejercicio de autogestión artístico-académica, construir alternativas prácticas al cálculo económico de la representación ideológica, a la capitalización de las políticas identitarias, a los autoritarismos y los neofascismos que se ciernen sobre el mundo en la actualidad? Este breve ensayo a seis manos pretende responder a tales preguntas de un modo tentativo, a través de nociones de performatividad crítica y éticas del cuidado en la experimentación editorial.

Sin duda, 1989 se extiende más allá de los espacios y tiempos específicos que originaron la construcción y la caída del Muro de Berlín. En el sentido de un desfondamiento material y simbólico del horizonte emancipador definido por Occidente, 1989 supuso no sólo el colapso del Estado socialista y el triunfo del capitalismo neoliberal como forma de ordenamiento mundial, sino también un cambio profundo en la política de las prácticas artísticas, como empezó por señalar Alberto López Cuenca en la sesión inaugural al ciclo de conversatorios de *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*.¹ La militancia política que aún sostuvieron las vanguardias se convirtió, junto con todas las narrativas políticas modernas, en un relato roto —a decir de Wendy Brown—² de tal manera que mucho del arte político de los años noventa³ podría leerse en retrospectiva como una memoria melancólica de las utopías derrotadas del siglo xx. Ahora bien, mientras que para algunos los imaginarios nacionales y regionales de Latinoamérica han sufrido el mismo desfondamiento que las narrativas políticas modernas en Europa, y por lo tanto requieren una producción de lecturas que complejice la singular multiplicidad de sus procesos políticos y sociales,⁴ para otros, este desfondamiento tiene el rostro de una devastación neoliberal para los territorios latinoamericanos visible sobre todo a inicios del siglo XXI pero que, al mismo tiempo, ha creado las condiciones para una nueva visión emancipatoria protagonizada por subalternidades que lideran alternativas más allá del pensamiento

—

1— Realizada el 27 de septiembre de 2019 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (UNAM).

2— Wendy Brown, *Politics out the History*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

3— Paloma Blanco et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

4— Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*, Madrid, EXIT, 2013.

“eurocéntrico”.⁵ En todo caso, ambas visiones no son contradictorias, sino que ponen al descubierto la implicación mundial que se encuentra detrás de los procesos políticos que sobrevivieron con el supuesto fin de la historia como disolución de la agonística ideológica y el triunfo de la democracia liberal.⁶ Ni la academia universitaria ni el arte profesionalizado son ajenos a estas tendencias interpretativas de lo que pasa en el mundo tras la caída del Muro de Berlín, que a su vez marca el comienzo de la globalización, pero privilegiar cualquiera de ellas exigiría dar cuenta de los modos específicos, de las condiciones materiales y de las consecuencias concretas con que arte y academia piensan la realidad e intervienen en ella. Esto se ha vuelto difícil sin atender a la dimensión subjetiva de las prácticas artísticas y de las prácticas académicas, dimensión que, pese a su diversidad y singularidad irreductible, no se puede simplemente disociar de las dinámicas sociales, económicas y culturales que se han configurado con el capitalismo globalizado incluso “más allá” de Occidente, si acaso cupiera pensar algo así.⁷

Puesto que el muro no solamente encarnaba la división política entre territorios geográficos sino que, al mismo tiempo, simbolizaba la confrontación histórica de dos polos ideológicos, su caída pudo ser interpretada como el triunfo de la libertad sobre el totalitarismo. Entendida la mayoría de las veces como individual, racional y voluntarista, incluso la libertad del arte y de la academia en Occidente se fundaría sobre la derrota de un deseo colectivista equivocado y finalmente expuesto como destinado al fracaso. Sabemos, sin embargo, que con la afirmación ideológica del fin de la historia vino también el desengaño de la

—

5— Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham/Londres, Duke University Press, 2017.

6— Cfr. Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Colombia, Planeta, 1992.

7— Giacomo Marramao, *Pasaje a Occidente. Filosofía y globalización*, Buenos Aires/Madrid, Katz, 2007.

libertad supuestamente conquistada con la caída del Muro.⁸ En cualquier caso, los muros no han hecho más que multiplicarse desde 1989, y su proliferación ha convocado otro orden de interpretaciones más allá de la tradicional de la economía política. Siguiendo a Wendy Brown, Slavoj Žižek señala:

Los muros que están creciendo ahora por todo el mundo no son de la misma naturaleza que el Muro de Berlín, el icono de la Guerra Fría. Los muros actuales no parecen pertenecer al mismo concepto, ya que el mismo muro a menudo cumple distintas funciones: defensa contra el terrorismo, contra los inmigrantes ilegales, contra el contrabando, como encubrimiento para el apoderamiento colonial de tierras, etc. Sin embargo, Wendy Brown tiene razón al insistir en que, a pesar de esta apariencia de multiplicidad, estamos tratando aquí con el mismo fenómeno, incluso si los ejemplos no se perciben normalmente como casos del mismo concepto.⁹

Para Wendy Brown es de orden subjetivo el fenómeno que permite explicar la actual proliferación de muros con las diversas funciones que (no) cumplen.¹⁰ Las élites nacionales —sobre todo, pero no exclusivamente, en el “Norte Global”— a menudo logran generar consensos político-culturales en torno a muros que, en términos prácticos, no cumplen su cometido pero que representan una solución psíquicamente satisfactoria —aunque volátil y sumamente peligrosa si pensamos en los desequilibrios políticos, ambientales y humanitarios a los que dan lugar— a la realidad material y social de una soberanía rota. Pensemos en el muro que falsamente “protege” la seguridad y la economía

8— Una fascinante reconstrucción de las nociones de libertad que triunfaron para autodestruirse puede encontrarse en el documental dirigido por Adam Curtis, *The Trap. What Happened to Our Dreams of Freedom?*, Reino Unido, BBC, 2007.

9— Slavoj Žižek, *Viviendo el final de los tiempos*, Madrid, Akal, 2012, p. 496.

10— Wendy Brown, *Walled States, Waning Sovereignty*, Boston, MIT Press, 2010.

norteamericanas de la inmigración ilegal entre México y Estados Unidos. Con Wendy Brown, nos interesa pensar en la dimensión subjetiva de otro tipo de muros menos espectaculares pero quizá más insidiosos, que nos acompañan hoy en día, a saber, las suposiciones epistémicas, políticas e institucionales que sutilmente separan a los académicos de otros trabajadores de la cultura, colocando a cada quien en su lugar, ya sea en la universidad o más allá de ella, en el pensamiento crítico o en la acción social, en la militancia o en la producción de saberes especializados y avalados por estándares científicos de autoría y autoridad.

Después de 1989 la competencia económica, el individualismo subjetivado en el consumismo y la reorganización de la producción industrial agudizó la demanda de trabajadores con habilidades únicas, idiosincrasias, estilos y atractivo personal, y una situación en la que el “yo” se ha convertido en sitio de producción y venta, y en la que el ocio —ir a fiestas, conciertos, exposiciones y al cine— se ha convertido en un trabajo de inversión especulativa. Todo ello dio lugar también a estrategias que escenificaron la penetración creciente de lógicas neoliberales en el trabajo cultural. Cambió el enfoque de las prácticas artísticas —que pasó de interrogar la posibilidad de producir objetos autónomos a la posibilidad de generar trabajo autónomo— dando lugar a que en el *mainstream* del arte seamos testigos de un creciente interés en la “práctica social”. Operar de modos colaborativos, participativos, pedagógicos, performativos, documentales e incluso filosóficos se volvió pronto equivalente a ya no sólo rebelarse contra el legado tradicional del arte moderno (la autonomía del arte, la reificación, el formalismo) sino también, supuestamente, contra las nuevas lógicas de colonización capitalista de la vida cotidiana. Los afanes de “subvertir” y de “resistir” el poder escenificaron intentos de proteger, melancólicamente, un horizonte roto, en el que la gran mayoría de las trabajadoras y trabajadores de la cultura encontraron cada vez más difícil *sobrevivir*, en un sentido material y no meramente simbólico.

En su intervención “Boicot, barricadas e instituciones paródicas”,¹¹ el artista y académico Gregory Sholette explicó cómo se manifestó en el arte después de 1989 el hecho hoy obvio de que el precio por derribar muros fue, entre otros, la precarización del trabajo a nivel mundial. Como sabemos, las instituciones paródicas constituyen una crítica a las instituciones, más allá del museo, a través de las cuales el arte es validado y producido. Así, nos encontramos con agencias inventadas que sobrepasan y a menudo imitan irónicamente el nombre y funciones de una entidad establecida y organizada de tamaño mayor, tales como escuelas, oficinas, laboratorios, ligas, centros, departamentos, sociedades, clubs e incluso corporaciones. Si bien la estética *mock* de las instituciones paródicas estuvo presente en el arte estadounidense desde mediados del siglo XX, fue tras el colapso de la Unión Soviética que se dio su proliferación.¹² Según Sholette, las instituciones paródicas vinieron a llenar un vacío dejado por un paisaje institucional cada vez más fracturado por la privatización y la precarización del trabajo, incluyendo el trabajo cultural. El problema es que con el derrumbe de las fronteras ideológicas (como formas contrapuestas de lo político) las operaciones del poder quedaron expuestas *dentro*, y no fuera, de cualquier estrategia relacional de colaboración, autogestión y empoderamiento subjetivo. Es decir, aquellos ejercicios que presuponían como base de su acción, intervención o militancia una forma de confrontación

—

11— Conferencia inaugural de *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*, 27 de septiembre de 2019, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. Véase su contribución a este volumen, “Boicot, barricadas e instituciones paródicas. De la crítica institucionalizada a las paradojas de la resistencia en un mundo del arte desnudo”, p. 36.

12— Un ejemplo en México es *Mejor Vida Corp.* de Minerva Cuevas (1998), una corporación ficticia que distribuía medios de sobrevivencia en lugar de buscar el lucro. Alberto López Cuenca y Gabriela Méndez Cota, “Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal (1994–2018)”, *Index, revista de arte contemporáneo*, núm. 8, 2019, pp. 168–175. Consultado el 17 de enero de 2020, <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/279>.

con respecto a las estructuras hegemónicas, terminaban por interiorizar las lógicas del poder en sus estrategias “críticas”, dando lugar solamente a un ejercicio de simulación con respecto a dichas estructuras. Así, la lógica del capitalismo terminaba dominando, capturando y en última instancia, produciendo, los ejercicios de crítica y disidencia en contra de sí mismo.

En cuanto a la academia, la gobernanza neoliberal responde no sólo a la precarización generalizada sino también a la intensificación del disciplinamiento laboral: “Aquí la des-regulación no es el problema, sino la regulación creciente; la tendencia no es hacia la autoinvención y autoadministración obligatorias, sino hacia los controles externos, la burocracia, y la simplificación de los contenidos”.¹³ La imposición, dentro de las universidades, de la cultura norteamericana del *publish or perish* apuntala una creciente desigualdad entre una élite de profesores-investigadores-administradores de tiempo completo y una mayoría de docentes precarizados con escasas oportunidades de alcanzar el estrellato —un muro precario— a través de publicaciones académicas *visibles*, es decir, avaladas por la industria lucrativa de las publicaciones científicas. En el caso del arte, Sholette afirma que el cambio de enfoque que simultáneamente reconoce el desfundamiento de las narrativas emancipatorias y desconoce las condiciones materiales en las que se produce hoy la cultura, antes que a “resistir” obliga a *repensar* el papel de la crítica al interior de las instituciones de arte. De la misma manera en las instituciones académicas, antes que “resistir” y “subvertir” de un modo rutinario en los formatos autorizados, habría quizá que interrogar y problematizar *en la práctica* la infraestructura y las raíces filosóficas de estos formatos, empezando por nociones heredadas de autoría, propiedad, creatividad y sostenibilidad. De manera que nuestra reflexión aquí se sitúa no exactamente en el medio de las prácticas artísticas reconocibles como tales, donde la curaduría y la investigación ya han dado cuenta

—

13— Vienna Collective, “The University and the plan. Reflections from Vienna”, *Radical Philosophy* 162, 2010, p. 38.

largamente del valor epistémico del arte.¹⁴ Se sitúa más bien en algunos de los ámbitos de la investigación filosófica que se ocupan de cuestiones políticas y culturales, generalmente y por tradición disciplinaria, sin enunciar y mucho menos interrogar su lugar de enunciación. Es en respuesta a esto que percibimos como un problema en nuestro ámbito que nos interesa retomar algo que, a partir de una historia política y cultural compartida, tienen en común las prácticas artísticas con las prácticas académicas. Tenemos la centralidad del lenguaje como terreno de lucha gracias a su naturaleza performativa, es decir, material y activa,¹⁵ lo que nos permite pensar *¡Abajo el muro!* no como una etiqueta que representa un deseo político sino como un acto que realiza una intervención con mayor o menor éxito, es decir, con mayores o menores consecuencias. Es la performatividad del lenguaje lo que hace de *¡Abajo el muro!* un acto editorial: una selección y organización de intervenciones arriesgadas por su afán de descentramiento y desbordamiento geográfico e institucional. Es ella la que nos permite insertar este ensayo como un elemento más dentro de una serie que interroga, entre otros muros, aquellos entre publicaciones académicas y publicaciones artísticas, entre arte y conocimiento, entre reflexión filosófica y crítica institucional. Es desde ahí que nos preguntamos: ¿qué sentido tendría poner de relieve no solamente la naturaleza epistémica de la investigación artística, sino también la naturaleza artística de la investigación académica a través de intervenciones críticas en las formas de producción y circulación del conocimiento? Como bien observa una pionera de ese proyecto, la investigadora del libro y las publicaciones digitales Janneke Adema, “no se trata sólo de experimentar con nuevas

—

14— Puesto que en este ámbito dista de ser nueva la concepción del arte como investigación, la bibliografía al respecto es muy abundante, al menos desde el trabajo ya clásico de Mika Hannula, Julia Suoranta, y Tere Vadén, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki/Gotemburgo, Academy of Fine Arts/ArtMonitor, 2005, hasta el presente.

15— Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998.

prácticas de producción y distribución del conocimiento, sino también de hacer una crítica directa de las condiciones materiales bajo las cuales se conduce actualmente la investigación en humanidades”.¹⁶ ¿Puede entonces una experimentación editorial compartida, un ejercicio de autogestión artístico-académica, construir alternativas prácticas al cálculo económico de la representación ideológica, a la capitalización de las políticas identitarias, a los autoritarismos y los neofascismos que se ciernen sobre el mundo?

Performatividad crítica y éticas del cuidado en la experimentación editorial

Es bien conocido el vínculo de la edición y la publicación con las prácticas artísticas modernas y contemporáneas.¹⁷ Podemos localizar dos ejemplos célebres en el año 1936. Por un lado, la revista *Acéphale* (1936–1939) —fundada por Georges Bataille, Pierre Klossowsky, Georges Ambrosino, con ilustraciones elaboradas por el artista André Masson— cuyos apenas cuatro números marcaron toda una ruta en la crítica a la racionalidad instrumental moderna. En la publicación, el cuerpo de un hombre sin cabeza, simulando al Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci contravenía, no sólo en su crítica y resistencia a la experiencia de la segunda guerra mundial, la razón pragmática cuyo culmen inmediato se encontraba en la experiencia industrial decimonónica, sino también en la recuperación de filósofos que, en el caso específico de Nietzsche, habían sido borrados de la historia de la filosofía al ser reclutados por una cara equívoca de la historia. Pero aún más, *Acéphale* significó la posibilidad de encontrar en la experimentación editorial lo críptico y crítico

—

16— Janneke Adema, “Practice what you Preach: Engaging in Humanities Research Through Critical Praxis”, *International Journal of Cultural Studies* 16, núm. 5, 2013, p. 501.

17— A este respecto véase la revisión histórica de Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2004.

necesario que el pensamiento exige ante las operaciones de vasallaje del poder que, en este caso específico, se encontraba representado por la razón instrumental moderna, la economía del deseo liberal y la representación fascista de la política. Otro ejemplo, definitivo para el arte, podemos hallarlo en *Boîte-en-valise* [La caja en la maleta] (1936–1941) de Marcel Duchamp. La caja encarna la idea del museo moderno desde el cual se afirma la validez discursiva de la obra. En su interior están contenidas reproducciones facsimilares y miniaturas de las obras y *ready-mades* elaborados por Duchamp, que se desdoblan conforme es abierta la maleta. Podríamos pensar en la maleta no sólo como una crítica de la institución sino como la configuración de un espacio de edición propio, un espacio que permite no sólo la reconfiguración de la obra de arte sino también de sus vías de exhibición y validación. En su momento, la caja en la maleta estuvo integrada por 300 ejemplares, y se convirtió en el precedente del “libro de artista”. Posteriormente, desarrollos tecnológicos como el offset, el mimeógrafo y la fotocopidora, entre otros, facilitaron enormemente la subversión artístico-editorial de las instituciones tradicionales del arte. Pensemos en los ejercicios del pop art como *Twenty-six Gasoline Stations* [Veintiséis estaciones de gasolina] (1963) de Edward Ruscha, o bien en las prácticas de Fluxus, el arte postal, Art & Language, Ulises Carrión o Beau Geste Press. Todos suponían no sólo la posibilidad de subversión sino también la de un control sobre los diferentes aspectos que integran el proceso editorial. Al respecto, los teóricos del libro y de la edición Gary Hall y Janneke Adema señalan que el objetivo principal de aquellos colectivos de editores-impresores-artistas-independientes fue, más que generar ganancias, producir una obra experimental, innovadora, efímera.¹⁸ Y es que, si la obra de arte moderna suponía una afrenta contra la academia decimonónica, el libro de artista cerraba la pinza en tanto construcción del espacio de

—

18— Janneke Adema y Gary Hall, “The political nature of the book: on artists’ books and radical open access”, *new formations* 78, núm. 1, 2013, pp. 138–156. <http://dx.doi.org/10.3898/NewF.78.07.2013>.

enunciación del artista y lugar de exhibición de la obra de arte. Sin embargo, en algunos casos los libros de artista acabaron encajando en la mitología romántica de autoría y genialidad que rodeaba a los “artistas activistas”. Junto con otros procesos de vanguardia, este impulso contra el sistema de dominación productivista y pragmático fue reabsorbido mediante la fetichización de la obra, que fue integrada como una mercancía más en el aparato de consumo, cuestión que denunciaron enérgicamente los situacionistas.¹⁹ A pesar de ello, es en la confluencia en el libro como objeto de experimentación, innovación y activismo que, para Hall y Adema, hay claves y potencial para repensar la figura del libro al interior de la academia.

La experiencia del propio Gregory Sholette, artista y académico, se inserta en la historia de la edición y la publicación con fines experimentales y creativos, más que meramente “resistentes” o subversivos. Durante su intervención en *¡Abajo el muro!*, Sholette narró su involucramiento en colectivos experimentales en el Nueva York de los años ochenta, uno de ellos fue *Political Art Documentation/Distribution* (PAD/D). PAD/D que conformó un archivo de arte político, algo mal recibido en aquella época por su inmediata asociación con el realismo socialista, un estilo denostado por los ideólogos del alto modernismo dado que formaba parte de la narrativa frente a la cual se oponía el proyecto liberal como ya señalamos más arriba, y que en el arte se manifestaba bajo la idea de la libertad del artista para experimentar y reflexionar sobre el soporte artístico más que usarlo como medio de representación formal de la realidad. El PAD/D produjo boletines informativos y discusiones a partir del archivo que, sin embargo, abordaban circunstancias de la actualidad, como entonces lo era la reestructuración neoliberal del espacio urbano en Nueva York. Para 1989 y, aún más, tras la caída del Muro, se había conseguido una mayor apertura para el arte político, el

—

19— Giorgio Agamben ofrece una reflexión relevante sobre este tema al inicio de su libro *El uso de los cuerpos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2017.

cual empezó a tener su lugar en las bienales de arte y otros circuitos *mainstream* del arte contemporáneo a lo largo de la década de 1990. Ante este cambio en la legitimidad del arte político, Sholette sostiene que la intención de PAD/D nunca fue obtener el reconocimiento de las instituciones del arte, sino reconocer y revitalizar un trabajo crítico que no sería nunca incluido ni discutido en la historia de las prácticas artísticas contemporáneas. Era más bien en la “materia oscura” que colectivos como PAD/D buscaban un desbordamiento del archivo, pero bajo la forma positiva de experimentos y repeticiones, riesgos, compromisos y callejones sin salida. Pero también, a decir de Sholette, la excedencia del archivo rápidamente fue capturada por el neoliberalismo después de 1989, cuando el arte contemporáneo se colmó de provocaciones “políticas” que ofrecían, no obstante, una solución meramente simbólica. Podría tratarse esto último de un síntoma de la contradicción en la que vivimos desde entonces, y que es paradigmáticamente encarnada por artistas o académicos que se autodefinen como radicales o marxistas, pero que en el mismo gesto reproducen el *star-system* de las industrias creativas. No sorprende que, así como en el arte, en la academia se haya vuelto cada vez más difícil crear en la oscuridad que rodea a un firmamento excluyente.

Consideremos el hecho de que en las últimas dos décadas se ha expandido un modelo de industrias creativas también al trabajo académico o universitario,²⁰ y que es a través de ese modelo como se apuntala un discurso, cercano al sentido común pero todavía incipiente en la discusión pública del trabajo cultural, de propiedad intelectual.²¹ En el régimen de derechos de autor, se conciben los objetos de la propiedad intelectual como

—

20— Chris Gibson y Natasha Klocker, “Academic Publishing as ‘creative industry’, and recent discourses on ‘creative economies’: some critical reflections”, *Area* 36, núm. 4, 2004, pp. 423-434.

21— Una excepción aislada se encuentra en Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez Pedraja (coords.), *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, México, UDLAP y CCEMX, 2008.

mercancías fijas y estables, de tal manera que quedan ocultas las condiciones sociales y culturales de su producción y reproducción (procesos materiales, creativos y un cúmulo de relaciones). Dentro de este régimen, el valor de las publicaciones académicas está dissociado de estas condiciones y en cambio se relaciona con la titularidad de derechos que en muchas ocasiones no están relacionados con la producción del trabajo creativo. Ahí el trabajo es propiedad del autor y fuera de eso lo que hay son intrusos que imitan o piratean un trabajo original. Ahora bien: ¿es que la propiedad intelectual favorece de algún modo a quienes dependen para vivir del trabajo cultural? Adema hace referencia a un estudio en el Reino Unido titulado *El negocio de ser un autor: una encuesta de ganancias y contratos de los autores*.²² Según su análisis, el estudio reproduce dos asociaciones naturalizadas en el sentido común, la primera entre derechos de autor y remuneración económica, y la segunda entre propiedad intelectual y trabajo creativo. Ambas, dice, se inscriben en la racionalidad neoliberal que según Wendy Brown “difunde el modelo del mercado a todos los dominios y actividades”.²³ Incluso las actualizaciones del discurso de la propiedad intelectual que se encuentran en el estudio, y que incluyen nociones como la “creatividad emergente” a través de la colaboración, la participación, la remezcla, la subversión, la falsificación, las interacciones sociales, sugiere que el valor de las palabras lo determina en último término el valor económico a partir de dos unidades de medida: los individuos, en tanto agentes creativos,

—

22— Estudio se basa en los resultados de una encuesta hecha en 2013 por Authors' Licensing & Collecting Society (ALCS) y la Queen Mary University of London. El propósito era contar con datos objetivos que ayudaran a la actualización de la ley de derechos de autor, que debía garantizar un pago justo a los autores. Fueron 2500 escritores —académicos, escritores creativos y guionistas— quienes respondieron a la encuesta. <https://wp.alcs.co.uk/app/uploads/2019/05/The-Business-of-Being-an-Author-Full-Report.pdf>.

23— Janneke Adema, “The Ethics of Emergent Creativity: Can we move beyond Writings as human Enterprise, Commodity and Innovation?”, en Janis Jefferies y Sarah Kember (eds.), *Whose Book is it Anyway? A View from Elsewhere on Publishing, Copyright and Creativity*, Cambridge, Open Book Publishers, 2019.

y los objetos supuestamente estables y fijos que producen esos individuos o “autores”.²⁴

Desde una comprensión artística de la escritura y la edición, Adema desarrolla una crítica a la noción de autor en el modelo neoliberal de las publicaciones académicas. Para superar los valores liberales de unidad autoral y propiedad privada que determinan la noción autor-propietario en el modelo de *copyright*, Adema repasa un conjunto de visiones postestructuralistas de la autoría relacional que asumen la constitución social e inestable del individuo. Más que un origen, para Adema la escritura implica “la adaptación, derivación, traducción, y recombinación”²⁵ de lo que puede llamarse materia prima, es decir, de textos que ya existen. Adema suplementa, sin embargo, estas visiones con una perspectiva feminista de la escritura y de la publicación que considera la autoría en términos materialistas, procesuales y éticos, es decir, siempre en relación de responsabilidad para con condiciones externas al individuo que hacen posible la escritura y de las que la escritura debe dar cuenta para ser efectivamente crítica y genuinamente creativa. Para Adema el gran desafío es pensar en una estrategia que permita interrumpir la concepción hegemónica de la creatividad

—

24— Por ejemplo, una de las autoras del estudio referido por Adema, Johanna Gibson, apuesta por reapropiarse de la creatividad dislocando el sentido que se le ha asignado a este término para pensarlo como algo por naturaleza fluido e incierto. En esta tónica, el estudio promueve una alternativa al modelo corporativo que consistiría en la creación de redes creativas en las que habría atribución de propiedad intelectual no a individuos sino a agencias plurales. Para Adema, este modelo de redes creativas no deja de ser problemático, puesto que no todas las formas de “creatividad emergente” —obras remezcladas, falsificadas y pirateadas— pueden subsistir en el sistema hegemónico de la propiedad intelectual, a menos que sean reapropiadas. Un ejemplo de cómo los objetos de creatividad pueden ser reapropiados es la escritura no-creativa propuesta por Kenneth Goldsmith. El poeta considera que se debe luchar por la disolución de la autoría pues ve en ello herramientas valiosas para la escritura a la vez que, paradójicamente, sigue firmando como un autor propietario de su obra creativa, con derechos reservados de reproducción. Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, México, Tumbona, 2015.

25— Adema, “The Ethics of Emergent Creativity...”, p. 73.

como propiedad, e intervenir de manera que puedan considerarse las múltiples realidades, desordenadas, distribuidas y derivadas que componen la cultura y la creatividad. Intentar avanzar en ello significaría hablar e incentivar una “visión emergente de la creatividad,”²⁶ donde la creatividad se considere como un proceso en el que participa una diversidad de agentes humanos, e incluso no humanos.

Justamente es la no exclusividad del agente humano en la escritura —en un sentido amplio que une las prácticas artísticas con las prácticas de investigación en el ámbito académico— lo más difícil de pensar en los discursos de la propiedad intelectual. Por ejemplo, el papel que desempeña la tecnología en la escritura ha obligado a reconsiderar la autoría más allá de lo humano. Desde diversos enfoques —desde la literatura y la poesía digital, así como desde los estudios culturales de los nuevos medios—, se ha explorado el papel desempeñado por la tecnología y la propia materialidad de los medios en el proceso de creación.²⁷ Siguiendo a Adema y sus fuentes podríamos llamar la atención sobre una nueva tradición antiautoría donde se encuentra la noción de agencia distribuida que pone el acento en la materialidad del texto.²⁸ Esta noción, sin embargo, no establece un límite sobre la redistribución de la creación y, por lo tanto, tampoco resuelve los problemas de la autoría y del valor. Más allá de la erosión de nociones modernas y liberales de autoría, la perspectiva de Adema pone sobre la mesa el carácter necesariamente situado y disputable de la decisión que “asigna poderes y responsabilidades entre los miembros de las comunidades culturales y establece las reglas de comunicación

26— *Ibid.*, p. 81.

27— Lori Emerson, “Digital Poetry as Reflexive Embodiment”, en Markku Eskelinen, Raine Koskimaa, Loss Pequeño Glazier y John Cayley (eds.), *CyberText Yearbook 2002–2003*, 2003, pp. 88–106. <http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=2>.

28— De acuerdo con Adema, la antiautoría fue denominada por Rolf Hughes y hace referencia a una forma de escritura autopoética.

e intercambio”.²⁹ Conectar la producción creativa y su valor a un contexto más amplio de agencias creativas supondría una redistribución de la riqueza del conocimiento, e incluiría una revaloración de la imitación o derivación como formas de creatividad que habían estado desdeñadas y condenadas. Sin duda, son estos problemas los que convierten el trabajo editorial en una problemática filosófica que abarca agencias humanas y no humanas típicamente invisibilizadas por el modelo de las industrias creativas hegemónicas. La sola consideración de esta “materia oscura”, para adoptar y recontextualizar el término de Gregory Sholette, nos invita a ver la creatividad ya no sólo como “relacional, fluida y procesual” sino también como un emplazamiento ético en el cual deben tomarse decisiones respecto a los límites de contextos y relaciones específicas. Para Adema, ese emplazamiento significa posicionarse dentro de “relaciones extensivas de creatividad emergente, procesos de publicación abiertos y una ética feminista del cuidado y la responsabilidad”.³⁰ El reto será, para nosotros como para ella, que al determinar el valor de la escritura también se distribuyan nociones de autoría y creatividad, reto que a su vez implicará una investigación que permita dar cuenta de todas las agencias específicas involucradas en la producción creativa.

¿Puede una experimentación editorial compartida, un ejercicio de autogestión artístico-académica, construir alternativas prácticas al cálculo económico de la representación ideológica, a la capitalización de las políticas identitarias, a los autoritarismos y los neofascismos que se ciernen sobre el mundo? Existen algunas alternativas de publicación que luchan por no adherirse a la forma individualizada de autoría y que reconocen formas de colaboración en torno al llamado acceso abierto. Sin embargo, Adema observa que las iniciativas en torno al acceso abierto carecen de una visión ética compartida, de manera que no hay nada en el acceso abierto que sea “intrínsecamente

29— Adema, “The Ethics of Emergent Creativity...”, p. 74.

30— *Ibid.*, p. 86.

político o democrático”.³¹ No obstante, el llamado Acceso Abierto Radical³² sí concibe su criticidad en un sentido performativo³³ y la cuestión de los derechos de autor como parte de una ética relacional del cuidado. *Mattering Press*³⁴ es un ejemplo de una iniciativa de libros que trabaja con un modelo de producción que se basa en la cooperación y la erudición compartida. Como parte de su política y ética editorial se interesa en incluir a todos los agentes involucrados en la producción del trabajo académico que van desde los autores, revisores, programadores hasta lectores. El sustento teórico de esta propuesta descansa en el empleo de dos conceptos feministas interrelacionados: materia y cuidado. El supuesto “materia” se entiende como inherentemente situado y, por lo tanto, permite visibilizar nuevas relaciones y configuraciones del mundo, aquí el énfasis no está en el producto como en el proceso y en las diversas relaciones implicadas en la producción del conocimiento académico. Lo anterior nos permite concluir que la ética del cuidado empleada por *Mattering Press* no se enfoca sólo en los autores, sino que se extiende a los diversos actores involucrados en la producción del conocimiento científico que en diversas ocasiones realizan trabajo voluntario y gratuito, dinámica que se opone a las lógicas del cálculo dominante pero que finalmente puede llegar a ser sustraída por ésta. En palabras de algunos editores de *Mattering Press*, como Joe Deville, podemos decir que en su lógica del cuidado se asume la tarea de hacer visible a los “invisibles”, lo que a su vez significa hacer evidente todo el trabajo que está

31— *Ibid.*, p. 75.

32— Adema y Samuel Moore, “The Radical Open Access Collective: building alliances for a progressive, scholar-led commons”, *LSE Impact Blog*, 27 de octubre de 2017. <https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2017/10/27/the-radical-open-access-collective-building-alliances-for-a-progressive-scholar-led-commons/>.

33— Janneke Adema, “Practice What You Preach...”.

34— *Mattering Press* es un proyecto editorial de acceso abierto fundado en 2012 y lanzado en 2016, dirigido por académicos y enfocado en investigaciones académicas de ciencia y tecnología.

detrás de la obra. Este desafío, según Endre Danyi, representa un “proceso profundamente político”.³⁵

Es en la frontera de arte y filosofía, ahí donde se determinan la autoría, la creatividad y el valor, donde detectamos la operación de muros visibles e invisibles que contienen el desplazamiento efectivo de las máquinas disciplinarias y la creación de proyectos en común que problematicen en la práctica, en lugar de reproducir en la práctica, las narrativas hegemónicas de “libertad” que hoy por hoy simboliza la caída del Muro de Berlín. Pero ¿cuáles son esos muros? ¿Cómo derribarlos sin ingenuidad? Más que ofrecer respuestas directas, ya sea militantes o técnicas, creemos necesario proceder mediante la autointerrogación, y mediante la propuesta y el análisis de actos de experimentación. Nos preguntamos qué podemos aprender de las prácticas artísticas contemporáneas que vaya más allá de las falsas soluciones de la “libertad” en sentido neoliberal, y nos enfocamos en la experimentación editorial como el medio en el que podemos hacer visible no ya al “sujeto” de la falsa libertad post-1989, sino redes de esfuerzos e inteligencias múltiples que operan con el objetivo común de crear otros sentidos de “libertad” que reconozcan sus propios límites frente a la catástrofe social y medioambiental heredada por 30 años de neoliberalismo salvaje. Se trataría, claramente, de una ruta nueva de investigación artístico-académica, cuyas respuestas provisionales tendrían que estar mejor formuladas siempre en términos parciales o “situados”, por citar nuevamente el célebre ensayo de epistemología feminista que empezó a circular por el mundo tan sólo un año antes de la caída del Muro de Berlín.³⁶

—

35— Adema, “The Ethics of Emergent Creativity...”, p. 77.

36— Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, núm. 3, 1988, pp. 575-599.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Julia Morandeira Arrizabalaga
José Riello

Atlas [de las ruinas] de Europa: tres años después

Al principio fue la ruina.
Jacques Derrida, *Memorias de ciego*.
El autorretrato y otras ruinas

Nosotros, los europeos, nos encontramos ante la visión de un enorme conjunto de ruinas, donde todavía algunas cosas se elevan hacia lo alto, donde muchas subsisten carcomidas y con aspecto inquietante, pero donde la mayor parte, ya derrumbada, yace en el suelo.

Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*

A finales de marzo de 2016 recibimos la invitación para comisariar una exposición en CentroCentro, “el centro cultural metropolitano, dedicado a la ciudad y la vida urbana” asociado al Ayuntamiento de Madrid.¹ El plan de la gestora —Madrid Destino, una de las así llamadas empresas públicas—² era iniciar un nuevo ciclo con proyectos expositivos relacionados con el dibujo que llenaran todo el complejo del Palacio de Comunicaciones donde tiene su sede,³ y en particular el nuestro debía estar vinculado con una idea

1— Según su propia definición, consultada en su sitio web el 8 de enero de 2020. <https://www.centrocentro.org/centrocentro>.

2— Véase el sitio web de Madrid Desina. Consultado el 8 de enero de 2020. <https://www.madrid-destino.com>.

3— Que el edificio, construido en 1904 con planos de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, sea historicista y funcionalista a la vez resultó extraordinariamente halagüeño para los propósitos —entonces potenciales en tanto que futuros— de nuestra exposición. Véase Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, “Casa de

de Europa en la que no sólo se repasara la imagen actual, sino que también se estableciera una filiación con otros momentos seminales o parte de sus imaginarios. A este primer problema, relativo a la complejidad del encargo, se añadió otro, apremiante, que era el de los tiempos, pues la exposición debía inaugurarse en la segunda semana de octubre de ese año como tarde,⁴ y todo ello en un momento muy complejo en que las “instituciones” propagaban un mensaje desalentador —ya fuera por acción o por omisión— sobre la situación global ante la persistencia de los síntomas de la crisis económica que hundía sus raíces en 2008, el recrudecimiento de la llamada —con alarma— “crisis migratoria” azuzada por el estallido de la guerra en Siria, la enésima alerta sobre las consecuencias del calentamiento global y la falta de medidas para frenarlo, y la amenaza de desestabilización de la comunidad (esencialmente) económica europea por la salida del Reino Unido de la Unión Europea, cuando no del progresivo desmantelamiento del “Estado del bienestar” y el auge de la(s) extrema(s) derecha(s). En realidad, ya sospechábamos que la crisis económica sólo había dejado de serlo en tanto que “crisis” ya que no era un cambio transitorio como podría implicar su etimología —del griego κρίσις—, sino el establecimiento de un *statu quo* en el que aún seguimos inmersos y del que, tememos, no parece que vayamos a salir; que la “crisis migratoria” distaba de ser alarmante, pues ese tipo de crisis son características del *homo sapiens* en tanto que una especie más de las que habitan la Tierra, y de hecho no son, por supuesto, exclusivas de la zona europea de intereses; que no se iba a poner remedio a la alerta climática; y que la consecución del “Brexit” era sólo cuestión de tiempo,

—

Correos de Madrid”, *Arquitectura*, núm. 15, 1919, p. 189; Antonio Palacios, *constructor de Madrid*, Madrid, 2001; *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo xx: Palacios-Otamendi/Arbós/Anasagasti*, Madrid, 1997; *Palacio de Cibeles*, Madrid, 2010.

4— La cosa empeoró, incluso, pues al poco tiempo de comenzar a trabajar en la exposición nos enteramos de que había que inaugurar el 29 de septiembre, lo que implicaba trabajar con dos lapsos de tiempo que, en España, significan la paralización del país en términos laborales: la Semana Santa y las vacaciones de verano.

como lo iba a ser el recrudescimiento de la “fascistización” social y política.⁵ Ahora ya son cosas que sabemos, quizá porque han ido a peor como la crisis económica —que significativamente ha beneficiado a unos pocos—⁶ o ambiental —Australia arde en enero de 2020 en una oleada de incendios sin precedentes—; o se han confirmado, como la “crisis migratoria”, que etimológicamente tampoco es una crisis, pues persiste, aunque haya desaparecido de los noticiarios y los periódicos; el Brexit, confirmado hace poco; o el asentamiento de las propuestas ultra del Amanecer Dorado griego —por fortuna, ya en retroceso—, el Freiheitliche Partei de Austria, la Italia de Matteo Salvini, la Francia de Marine Le Pen o, últimamente, la España de Vox. ¿Cómo afrontar, pues, aquel encargo de hace tres años? ¿Qué luz arroja tres años después y justo 30 después del desmantelamiento del Muro de Berlín, cuando los planteamientos curatoriales han sido confirmados por la “cruda realidad”?

Como consecuencia de todos estos condicionantes decidimos narrar la historia de Europa, una historia que reivindicaba sus memorias, a través de sus ruinas, pues éstas convocaban una enorme pluralidad de significados en los que predominaba su carácter material, como vestigio del pasado;⁷ pero tam-

—

5— Y lo sospechábamos gracias, entre otras, a diagnosis como la de Josep Fontana, *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

6— Véase, por ejemplo, Kate Hughes, “Financial crisis 10 years on: Who are the winners and losers?”, *Independent*, 14 de septiembre de 2018. Consultado el 24 de diciembre de 2019. <https://www.independent.co.uk/money/spend-save/financial-crisis-2008-lehman-brothers-recession-savings-economy-a8535831.html>. Por otro lado, las noticias sobre una “nueva” crisis financiera empiezan a ser comunes en la prensa periódica, por ejemplo, en Larry Elliott, “World economy is sleepwalking into a new financial crisis, warns Mervyn King”, *The Guardian*, 20 de octubre de 2019. Consultado el 24 de diciembre de 2019. <https://www.theguardian.com/business/2019/oct/20/world-sleepwalking-to-another-financial-crisis-says-mervyn-king>.

7— Véase ahora Santiago Alba Rico, “Sobre lo inconsistente y lo incompleto”, *Revista Contexto*, núm. 255, 2020. Consultado el 9 de enero de 2020. <https://ctxt.es/es/20200108/Firmas/30456/ruinas-capitalismo-alba-rico-inconsistente-incompleto-arquitectura-alquiler.htm>.

bién como acabamiento del proyecto moderno y del proyecto europeo,⁸ como fractura de los discursos tradicionales y heredados que nos permitía, a su vez, convocar otras problemáticas y otras sensibilidades al entender la ruina como testimonio de la historia, que suele ser historia de los que vencen —la Historia mayúscula como “Historia de la dominación”—⁹ y los que mandan, pero también de la memoria en que se trenzan las metáforas del pasado y la posibilidad de un(os) proyecto(s) de futuro(s), apelando así a una interpretación fragmentaria de la historia y de la memoria europeas que empezaba a tomar forma como palimpsesto de superposiciones al que había que dar consistencia como un atlas entendido como “una forma visual del saber, una forma sabia del ver”, como había escrito Georges Didi-Huberman en el catálogo de una exposición que era primordial inspiración de nuestra propuesta.¹⁰ Empleando un saber distinto al convencional basado en la palabra escrita o hablada, pero saber, al fin y al cabo —un “saber por imágenes”—, pretendíamos que el visitante dispusiera de una batería de imágenes para volver a montarlas y que, a partir de ese montaje, sacara sus propias conclusiones a propósito de lo que había sido, era entonces o podría ser Europa en un futuro consciente de su pasado y su presente. Una colección inclasificable, compleja y extensa de más de ciento cuarenta imágenes, cuyo efecto debía ser situar al espectador frente a algo sobrecogedor e inasible; en cierto modo, un efecto similar al que produce la propia idea de historia de Europa. Eran muchas, pues, las líneas de fuga de una exposición cuyo montaje diseñado por el estudio arquitectónico 2x4 se disponía también en

—

8— El punto de partida era, claro, *Dialektik der Aufklärung* (1944) de Horkheimer y Adorno; véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 1994.

9— Rafael Sánchez Ferlosio, “Mientras no cambien los dioses nada habrá cambiado”, *Qwertuioip. Sobre enseñanza, deportes, televisión, publicidad y trabajo. Ensayos 4*, Barcelona, Debolsillo, 2018, pp. 7-87.

10— George Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, en especial pp. 60-116.

estructuras que evocan el universo y la anacronía de las ruinas (la mesa de estudio, el museo, el yacimiento, el almacén), con —ahora sabemos— tres jalones cronológicos fundamentales: 1789, 1871 y 1989. Así que concebimos la representación de las ruinas de Europa, desde el siglo XVI hasta hoy, como un campo narrativo abrumador, discontinuo e incompleto, destrozado y despedazado, con el potencial de ser reescrito y reimaginado, pues entendimos que sólo así podríamos reinterpretar los relatos recibidos y cuestionar nuestra relación con la historia europea.

Más allá del pesimismo al que parece abocarnos.

Pese a todo.

Naturaleza/Cultura/Cuerpo

El punto de partida del edificio expositivo era el cuerpo, o la rica relación que entretiene la representación y filosofía del cuerpo humano con la ruina a partir de la Edad Moderna.¹¹ Tradicionalmente, los “lugares del habitar” se construían según la escala humana, hasta que —al calor de la constitución de la arquitectura como ciencia por antonomasia ordenadora de la geometría del mundo, basada en el poder omnímodo de la perspectiva monofocal— esta antropomorfización conllevará la conversión del cuerpo en arquitectura; ejemplos de ello eran —son— las estampas del tratado sobre las Medidas del romano (1526) de Diego de Sagredo, en las que incluso la cornisa de un edificio se acomoda al perfil de un rostro, o uno de los dibujos del *Compendio de arquitectura y simetría de los templos* de Simón García (1681), en el que los nervios de una bóveda gótica se corresponden a los dedos de una mano. El cuerpo deviene un rico repertorio de metáforas visuales y arquitectónicas, pero este devenir implica el decantamiento y la imposición sobre él de un orden, una forma y una métrica de pretensión universal y, por tanto, ideal. Prueba

11— La bibliografía es abrumadora. Baste citar ahora Juan Antonio Ramírez, *Edificios cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, 2003.

de ello serán las representaciones del hombre vitruviano,¹² deformado para encajar en un círculo y un cuadrado conjugando así concepción matemática y estructura física; o *Les proportions du corps humain* (1683) de Gerard Audran y el *Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth, en las que las proporciones o los ideales de belleza del cuerpo humano son “mesurées sur les plus belles figures de l’Antiquité”, como dice Audran. Este canon proporcional, basado en ideales arquitectónicos y artísticos —por lo tanto, una soberana anomalía—, será el preceptor de lo bello, lo verdadero y lo bueno y, en consecuencia, todo aquello que se aleje de este modelo será sinónimo de feo, falso y malo, desatando así toda una serie de violencias contra los cuerpos que no acatan la norma. La escultura clásica también servirá de referente para gran parte de teorías de disciplinamiento del cuerpo: desde la odontología¹³ o la criminología hasta la craneometría y gran parte del corpus médico pseudocientífico que alimentó la emergencia del supremacismo blanco y el proyecto imperialista europeo, estableciendo una ecuación en la que superioridad racial, moral y belleza se igualan.¹⁴ En la exposición, contrapusimos a estas imágenes de violencia los gestos como el de Esther Ferrer en su performance *Íntimo y personal* (2007) o las mujeres desmembradas y deseantes de las pinturas de Carol Rama, que suponen una reivindicación de lo diverso y singular.

El cuerpo no sólo era —es— metáfora del paso del tiempo, de la corrupción o del acabamiento, sino que era —es— el auténtico campo de batalla en el que se libraba la confrontación moderna —todavía dominante en Europa— entre la naturaleza

—

12— Cabe destacar aquí la edición del tratado de arquitectura de Vitruvio realizada por Cesare Cesariano (1521) que presentábamos en la exposición, en una de cuyas estampas el autor estableció el centro del cuerpo masculino en su pene erecto, subrayando más si cabe el falocentrismo del proyecto epistemológico moderno que representa.

13— Véase, si no, la deliciosa escena inicial del documental *Donna Haraway: Storytelling for Earthly Survival* de Fabrizio Terranova (2016).

14— *Sexe, Race & Colonies. La domination des corps du xve siècle à nos jours*, París, Editions La Découverte, 2018.

y la cultura. Precisamente la naturaleza ha sido históricamente una de las principales fuerzas generadoras de destrucción y ruinas pero, a su vez, hoy la ruina natural es testimonio y reflejo del modo en el que la acción humana está arruinando, literalmente, el mundo. Una guerra contra el planeta que, como plantea Paulo Tavares en *Non-Human Rights* (2014), exige una re-evaluación de la propia noción de naturaleza alejada de los fundamentos arqueológicos e históricos que la sustentan, y un reconocimiento legal de su agencia.¹⁵ La ruina es, de hecho, un tráfico constante de imaginarios, discursos y materias, que hace colapsar el binomio tradicional que separa radicalmente naturaleza y cultura, y permite pensar en ecologías de contagio que desafían la estética del aislamiento e higiene sobre la que se asienta la fortaleza Europa, como hacía Diego del Pozo en su instalación —producida para la exposición— *Lo inabordable se desintegra por contacto* (2016) a través de episodios como la crisis del ébola y sus consecuencias en los hospitales de la Comunidad de Madrid en 2014. La ruina es, en definitiva, un sensor material que registra la multiplicidad de fuerzas vitales a las que ha estado expuesta, lo que otorga la categoría de testimonio y un papel en el desvelamiento de la verdad pública, como ocurre en el proceso de *El cráneo de Mengele* (2012) que documenta la agencia Forensic Architecture.¹⁶

Las narrativas fosilizadas en las ruinas persisten, y persiguen. Despojos de memoria pueblan el mundo onírico e inconsciente y acechan desde las entrañas de la tierra, como demuestran los relatos de “descubrimiento” del bajorrelieve de *Gradiva*¹⁷ o del

15— Esta perspectiva se encuentra ampliada en Michel Serres, *Le contrat naturel*, París, Le Pommier, 2018. Muy recomendables son los libros editados por Claire Colebrook y Tom Cohen en la serie *Critical Climate Change* (Open Humanities Press); una estupenda selección y traducción de algunos ensayos a cargo de Gabriela Méndez Cota puede leerse en *Revista de Filosofía*, núm. 146, 2019.

16— FORENSIS. *The Architecture of Public Truth*, Berlín, Sternberg Press/Forensic Architecture, 2014.

17— La novela *Gradiva* (1902), del escritor alemán Wilhelm Jensen, narra la obsesión del joven arqueólogo Norbert Hanold por una figura en bajorrelieve

Laoconte, que emerge del subsuelo romano, retorciéndose. Figuras como el Laoconte en la obra de Erick Beltrán *El sueño del Laoconte* (2016) o el marqués de Sade en el retrato imaginario que le hace Man Ray (1938) eran para nosotros escombros de un pasado y, a su vez, testigos de un futuro que avanzaron, como las ruinas.

Infraestructura

El diseño de la exposición en términos arquitectónicos permitía que las cuatro salas en que se organizaba no resultaran compartimentos estancos sino porosos, permitiendo la circulación no sólo —obviamente— de los visitantes sino también de los contenidos. Si la primera sala se había constituido como una mesa sobre la que disponer las primeras piezas del atlas concebido como puzle frente al que el cuerpo del público era obligado a postrarse, la segunda retomaba esa idea en los primeros metros con una primera mesa, pero inmediatamente estallaba y, centrifugamente, arrojaba los objetos hacia las paredes, evocando así la disposición tradicional de esos “materiales” en las salas de esa institución canónica y moderna por antonomasia que es el museo.¹⁸

Poniendo el concepto de “infraestructura” en primer plano no sólo incidíamos en la metáfora arquitectónica de la propia exposición, sino que, esencialmente aludíamos al tejido institucional que —en el pasado, en el presente, presumiblemente en el futuro más cercano— ordena, produce y gobierna la idea

—

que descubre en un museo romano, a la que otorga el nombre de Gradiva —“la que avanza”—. Su fascinación le impide distinguir lo real de lo que no lo es. En cierto modo, la novela es una metáfora del propio método psicoanalítico. A su vez, Pompeya se convierte en un lugar único que conjuga el aquí y ahora con el pasado, la realidad y la ficción. En 1907 Freud publicó un ensayo analizando la novela que impidió su caída en el olvido y convirtió a Gradiva en un mito moderno. En la exposición se mostraba una copia del artículo de Freud.

18— Theodor W. Adorno, “Museo Válerly Proust”, *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa 10/1*, Madrid, Akal, 2008, pp. 159-170.

de Europa, un tejido sobre el que, a la par, reposa un determinado proyecto europeo, que, a su vez, vehicula y difunde.¹⁹ Para empezar, queríamos reflexionar sobre la propia idea particular y luminosa, sin resquicios ni zonas de sombra, de la cultura griega entendida como cuna de la civilización europea y como modelo a seguir durante mucho tiempo, pero también viciado o adulterado por determinadas concepciones de la historia como las del conde de Caylus, Winckelmann o Le Corbusier, enfrentadas a la ironía de Martin Parr. A su vez, convenía poner en conflicto la idea de imperio romano y lo que ha significado con respecto al poder, las fronteras o el enfrentamiento entre lo civilizado y lo salvaje o lo extraño —los “bárbaros”, los que “hablan extraño”—; pensar sobre la arquitectura y el urbanismo como ejercicios de poder y control²⁰ en la construcción de edificios y espacios en los que predominan una determinada idea de higiene y es arrumbada una concreta concepción de la enfermedad, como denuncia Kader Attia en *Following the Modern Genealogy*; analizar la confrontación entre ciudades heredadas y ciudades modernas, a la par que ponía en jaque la idea del origen puro de la cultura y una forma de evolución y transmisión unidireccionales, mostrando los constantes intercambios y la contaminación que supone todo proyecto cultural, especialmente el europeo; deconstruir las herramientas del saber reglado, como los museos como lugares de la epifanía de la Historia —el de John Soane en Londres es un paradigma que en la exposición dialogaba violentamente con la proyección del documental *Les statues meurent aussi* (1953)— o las enciclopedias, metáforas también del mundo universitario donde supuestamente debería producirse conocimiento, pero

—

19— Sobre la resignificación contemporánea del concepto de “infraestructura”, véase Irit Rogoff, *Keynote Lecture on Infrastructure*, en *Former West*. Consultado el 2 de enero de 2020. <https://formerwest.org/DocumentsConstellations-Prospects/Contributions/Infrastructure> y Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Londres/Nueva York, Verso, 2014.

20— Sobre el concepto aplicado al urbanismo, con lo que implica, véase el núm. 5 de la revista digital *Klastos. Investigación y crítica cultural*. Consultado el 8 de enero de 2020. <https://ladobe.com.mx/2019/11/ojos-que-no-ven-2/>.

en general sólo se transmite de una generación a otra; revelar la transformación del universo romántico de la ruinas en un proceso de “turistización” —fenómeno asociado a esa otra pandemia que es la gentrificación—²¹ y monetarización; reflexionar sobre el asumiendo pero supuesto buen funcionamiento de las instituciones o las presuntas garantías asociadas al “Estado del bienestar”, al sistema jurídico y al respeto fundamental de los derechos humanos, así como la relación entre tecnocracia, burocracia y poderes económicos que se explicitaban, por ejemplo, en el diálogo entre *Europa, Anfiteatro/Parlamento* (2012) y *Friso II* (2013), de André Romao, y *CEE/Heysel Dyptich* (1988) de Antoni Muntadas. En definitiva, la sección invitaba a reflexionar sobre la propia idea de democracia, siempre amenazada por un uso desmedido del control y la vigilancia metaforizadas por las *Carceri* (1745–61) de Piranesi, el ojo que todo lo ve de *L'architecture* (1801) de Claude Nicolas Ledoux o el Panóptico de Jeremy Bentham transformado en blister de anticonceptivos en *Testo Yonqui* (2008) de Paul B. Preciado. A la postre, como mostraba Vladislav Shapovalov en *Republic of Lizards* (2014), significativamente el primer proyecto de unión europea había tenido lugar en la cárcel borbónica de la isla de Santo Stefano.

Superestructura

Si la infraestructura eran los cimientos de la concepción de Europa y el proyecto europeo, la superestructura representaba el edificio: vertebra las formas en las que se reproducen la ideología y las lógicas de gobernanza que disemina. Esta configuración del territorio —económico, político, militar e ideológico— se desplegaba en un diseño expositivo que recordaba una suerte de yacimiento arqueológico, compuesto por elementos de diferentes alturas emergiendo del suelo, sobre los que reposaban

21— Del arte y los artistas como vanguardia de este proceso, véase Martha Rosler, *Culture Class*, Berlín, Sternberg Press, 2013.

las obras. Esta disposición ofrecía una ordenación horizontal, más bien baja, que propiciaba miradas diagonales y superposiciones en la perspectiva de las piezas. Daba la bienvenida sobre el suelo un gran mapa de la meseta libia conocida como “la Montaña verde” impreso en lino por Adelita Husni-Bey (2011), en el que llama la atención la ausencia de topónimos, quedando sólo indicios de ruinas, restos, escombros, a la postre la cartografía militar cual vista de pájaro estratégica, omitiendo toda presencia humana que suponga un estorbo en la visión lisa y sin estrías del espacio a conquistar. Esta lógica militar y desafectada era también palpable en la pieza *Vallas de la frontera entre Ceuta y Melilla 1985–2014* (2014) del colectivo C.A.S.I.T.A., en la que sobre los paisajes románticos de la Guerra de África española se superponen los modelos arquitectónicos de las vallas actuales que cercenan ese territorio en su afán por “contener” la migración africana —subsahariana, se dice a veces en los medios de persuasión, como si al sur del Sahel todo fuera una y la misma cosa, una y la misma África—. Ambas representaciones —los grabados del XIX y las infografías, ampliamente usadas en los medios— se presentan como imágenes objetivas, neutrales; una expresión visual desafectada, que justifica la violencia fronteriza. Otra forma visual de adueñarse de un territorio a través de su representación es la alegoría,²² como sucede en el frontispicio del que se considera el primer atlas moderno, el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius, con la representación de cinco continentes sobre los que reina Europa, o en la estampa *Europa sostenida por África y América* (1796) de William Blake.²³

Frente a estos diferentes ejemplos de transfiguración y deshumanización del territorio en el afán de conquista —la Historia como dominación de la que hablábamos al principio—, estaban

22— Seminal es Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Editorial Akal, 2005.

23— Esta imagen era resignificada por la pieza de la artista Leah Gordon *Europe Supported by Africa and the Americas: A Prophecy* (2014), situada en la primera sala. En ella Europa es retratada como una mujer anciana, apoyada sobre dos jóvenes mujeres racializadas, alegorías de los continentes que históricamente la primera ha arruinado a través del expolio colonial.

colocadas las llamadas “antigüedades” precolombinas de Pedro José Márquez (1804), la *Description de l’Égypte* (1821-30) que recoge la misión de Napoleón en Egipto, o algunas ediciones de *La Ilustración Española y Americana* de 1873 y 1875, todas ellas parte de la cultura visual del siglo XIX que aunaba exotización de otras culturas, fe en el progreso de la ingeniería, fascinación por el viaje y la figura del artista, justificación civilizadora del proyecto colonial y ruinas como mero elemento romántico. De todas ellas emergían, por un lado, la importancia de la imagen y su circulación como vehículos claves en la representación de un mundo dividido entre un centro —Europa— y sus periferias; y por otro, la constitución de la arqueología como ciencia al servicio del proyecto nacionalista y colonial de los Estados nación de la época. Frente a ellas, la obra de Abel Jaramillo *No habrá nadie allí para ninguno* (2016), que mostraba cómo la imaginación europea no sólo buscó lugares exóticos allende los límites del continente; también los encontró dentro de sus fronteras. España, sobre todo el Sur y el Levante, se convirtió en una alternativa al viaje edificante del *Grand Tour* para escritores y artistas europeos ávidos de escenas de bandoleros, prostitutas y gitanos. Si el primero celebraba la visita a las ruinas de Grecia y Roma —Nápoles, quizá, al sur del Sur— como cunas de la civilización europea, este otro viaje suponía un descenso a su cara oscura, articulando un turismo fascinado por la marginalidad y la irracionalidad que no queda tan alejado de la expresión contemporánea que retrata Martin Parr.

Esta sección sobre la superestructura también rastreaba la circulación entrelazada de capital y ruinas; o cómo la ruina económica convoca los imaginarios de expolio, extractivismo, obsolescencia y bancarrota. Haciéndonos eco de la grandilocuencia autoconsciente proyectada en las acuarelas de su casa expuestas en la sala anterior, aquí se mostraba el principal hito de la carrera de John Soane como arquitecto, el Banco de Inglaterra, convertido en un sublime compendio de antiguas ruinas romanas en una copia de la acuarela *Aerial cutaway view of the Bank of England from the South-East* de Joseph Michael Gandy (1830) como funesto vaticinio de su demolición en 1920.

La destrucción y la suplantación de modelos económicos también estaban presente en el video *An Exchange for Fire* (2012), en el que Anja Kirschner y David Panos evaluaban el impacto cognitivo sobre la subjetividad occidental de la introducción de la moneda en el mundo antiguo griego. Para ello tomaban como caso paradigmático la historia de la antigua ciudad minera de Lavrio, posteriormente reconvertida en la primera ciudad-fábrica griega, en un relato fragmentario sobre el que se hilaban fragmentos de la historia del dinero y la creación del Estado moderno fiscal desde las entrañas metalúrgicas de la Tierra. De modo similar, las piezas expuestas de Uriel Orlow retrataban las transformaciones, mucho más rápidas y por ello mucho más violentas, acontecidas en la ciudad armenia de Leninakan —hoy, Gyumri— y su floreciente industria textil, hoy convertida en una ciudad fantasma (*Still Aftershock*, 2013 y *Untitled #3, Shapes Defined by Their Absence*, 2010–11); o imágenes de la ciudad de Mush, arrasada por el genocidio turco de Armenia en diferentes ocasiones y reconstruida a partir de los restos de sus construcciones pasadas. Todo ello mostraba la naturaleza palimpsésica de las ruinas, en las que se conjugan restos materiales y espectros, que nos recuerdan que el pasado es un asunto inacabado. Como nota final, el *détournement* lingüístico que propicia la obra de Babi Badalov —presentada en nuestra exposición como un gran muro de *patchwork* de telas intervenidas— ponía de manifiesto las contradicciones inherentes a la pretensión de contención cultural del territorio europeo, avanzando en su lugar un espacio poético-político de posibilidad. De entre la acumulación de historias y violencias, aparecía la grieta que permite imaginar una geografía europea no ya desde principios férreos y reduccionistas, sino desde coordenadas plurales y abiertas. Y sin embargo...

Destrucción/Reparación

En la última sala, las construcciones y estructuras que se habían erigido en las salas anteriores se venían abajo, a la par que el

cuerpo ideal evocado como modelo y punto de partida de toda edificación era reemplazado por cuerpos mutilados y rostros desfigurados. Esa mutilación y esa desfiguración ya están presentes en la escultura antigua, presente indirectamente en la exposición a través de un calco en yeso decimonónico del *Torso del Belvedere*, aunque nos empeñemos en olvidarlo; a su vez, la que habría sido cabeza de ese torso era sustituida por las cabezas de los visitantes cuando se veían reflejados y desfigurados en el estremecedor espejo de *Repair Analysis* (2013) de Kader Attia,²⁴ como si fueran uno de los torturados de los *Desastres* de Goya o uno de los desfigurados soldados que ilustran el *Krieg dem Kriege!* (1924) de Ernst Friedrich. En efecto, el sueño de la razón —soñar con la razón— produce monstruos.²⁵ A la postre, cuando el visitante ya estaba agotado por el recorrido, su cuerpo empezaba a reclamar una relevancia que muchas veces olvidamos y que era, en la exposición, expresión también de la sustitución de institución y orden por sordidez y deudas de guerra —entendida, por cierto, como elemento constitutivo y consustancial de la idea de Europa desde, al menos, la Guerra de los Treinta Años representada con crudeza por Jacques Callot en *Les misères et les malheurs de la guerre* [*Las miserias y las desgracias de la guerra*] (1633)—, del tiempo como agente destructor vinculado a la muerte como en el grabado de François Perrier (1638), y de la memoria como una herida abierta. Los escombros de los monumentos apelaban a la revuelta de la Comuna de París (1871), a la iconoclasia y a los proyectos sociales utópicos, y cuestiones relativas a la conmemoración, la destrucción o la restauración se tornaban debates espinosos. La reconstrucción como instrumento político de uno u otro signo —de las teorías de Viollet-le-Duc expresadas

—

24— Para una lectura más extensa sobre la noción operativa de reparación, por relevante en el contexto de la exposición, en la obra de Kader Attia, véase Kader Attia. *TRANSFORMATIONS*, Leipzig, Spector Books/Berlín, KW Institute for Contemporary Art, 2014.

25— Juan José Lahuerta, “Piranesi prisionero”, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, p. 126.

en su *Dictionnaire raisonné du mobilier français* [Diccionario razonado del mobiliario francés] (1855) a la propaganda franquista del primer número de la revista *Reconstrucción* (1940)—daba paso, o pretendía, a una reflexión más amplia sobre los principios de reparación cultural, social y política que vinculan conflictos pasados con un malestar presente, pero también futuro —del *Tesaurus* (2001–2016) de Pedro G. Romero a *The Debt* (2013) de Attia—. Las ruinas eran evocadas en su materialidad más cruda como piedra, como fragmento, pero también como carne: eran restos que invocaban fantasmas que recuerdan que el pasado es un conflicto siempre abierto, que el pasado es un presente continuo. También pretendían ser testigos elocuentes de experiencias e historias que no buscan una visión totalizadora, sino fragmentaria. Y aquí radica, creemos, su potencial como testimonios para revisar una cultura visual, una memoria y un relato colectivos, pero no conciliados; *Nuit et brouillard* [Noche y niebla] (1955), de Alain Resnais, era casi el colofón a una exposición en que los campos de exterminio habían constituido un bajo continuo desde la primera sala con la instalación de Forensic Architecture sobre la calavera del doctor Mengele.²⁶

Sin embargo, la exposición pretendía cerrar²⁷ con *Dear, Our Worlds Are Not the World* [Querido, nuestros mundos no son el mundo] (2015) de Iván Argote, una estructura de hormigón, poliuretano, acero inoxidable y pintura que parecía desgajarse de la *Pianta di Roma disegnata colla situazione di tutti i monumento antichi* [Plano de Roma diseñado con la situación de todos los monumentos antiguos] (1784) de Piranesi, pero también parecía un fragmento más de aquel Muro de Berlín que tantas cosas había significado y sigue significando y cuyo desmantelamiento celebramos hoy, 30 años después, en el que,

26— Thomas Keenan y Eyal Weizmann, *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlín, Sternberg Press, 2012.

27— En realidad, no cerraba, pues por fortuna el recorrido era un *cul de sac* en que el visitante era obligado, por razones que dependían del área de Seguridad de CentroCentro, a volver por donde había venido, es decir, a recorrer de nuevo la exposición en sentido inverso para poder salir.

cabe recordarlo todavía una vez más, nuestros mundos no son el Mundo.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

• • • •

• • • •

**II. Sujetos del
neoliberalismo. Entre
la globalización y la
revolución (otra vez)**

•

• • • •

• • • •

**¿Qué es ser neoliberal?
Para una reflexión
sobre los sujetos y
movimientos sociales
en el neoliberalismo**

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

I

Es fácil en México hablar hoy de neoliberalismo pues el presidente López Obrador y la corriente que él encabeza lo han mostrado como una entidad despiadada y corrupta que dio lugar a la desigualdad, la pobreza y el crimen que hoy padecemos. El neoliberalismo en ese contexto es un entramado casi demoníaco de agentes políticos que destruyeron las finanzas públicas, abrieron nuestras fronteras al exterior y de ese modo aniquilaron parte de la industria nacional, generaron formas de gestión que vieron en nuestros recursos naturales simples mercancías que debían realizarse lo más pronto posible porque en el futuro posiblemente ya no tendrían el mismo valor. Las instituciones económicas, políticas y culturales asumieron pautas de comportamiento administrativo heredadas del patrimonialismo con que se manejó el poder por décadas. De este modo el despilfarro, la corrupción y la impunidad han sido identificadas con ese modelo económico y con la necesidad de su aniquilación. Eso sería el contenido del profundo cambio que requiere el país. De hecho, una transformación que se avizora como el definitivo triunfo sobre el neoliberalismo es la separación del poder político y del poder económico.

Lo malo es que esta etapa postneoliberal, como nos han dicho que es, aún no está perfilada con claridad. El neoliberalismo ha supuesto una profunda transformación de nuestro sentido común, según ha señalado reiteradamente Fernando Escalante, es decir, se ha instalado la preeminencia del individuo, la superioridad del mercado y la ineficiencia del Estado como eje de nuestra manera de ver el mundo y aún no ha

surgido un modelo contra ello. Wendy Brown lo sintetiza como una racionalidad rectora amplia y profundamente diseminada en la que cada dominio humano y cada empresa —junto con los seres humanos mismos— se ha transformado de acuerdo con una imagen específica de lo económico.¹ “Es un modo distintivo de razón, de producción de sujetos, una ‘conducta de la conducta’ y un esquema de valoración”.² Brown tiene en la mira la democracia occidental, la que, paradójicamente, tras el fin de la Guerra Fría, ha salido muy mal parada en cuanto a su capacidad de representación y de conducción de las demandas sociales.³ En países como México y otros de Latinoamérica, la profundización de la desigualdad y la exclusión social son la objeción central al neoliberalismo. Pero los dos sentidos —la pérdida de la calidad de la democracia política en los países desarrollados o el retroceso de la democracia social en países como México— nos muestran claramente los extremos en los que se mueve la crítica al actual estado de cosas.

Con todo, la crítica al neoliberalismo no se basa en un nuevo proyecto económico, más cuando ni siquiera se ha alcanzado el débil crecimiento económico del periodo neoliberal. La lucha contra la corrupción, un importante factor de desconfianza hacia el sector público, no conduce necesariamente a una mayor confianza en el Estado y en sus instituciones representativas. Promover la universalidad de la educación y de la salud, bases fundamentales del estado de bienestar, queda por lo pronto en el horizonte de las buenas intenciones hasta no ver cómo se consolidan en medio del estancamiento económico y se resuelven otros problemas graves como la inseguridad y el desempleo.

—

1— Wendy Brown, *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona, Malpaso, 2016, p. 6.

2— *Ibid.*, p. 19.

3— El último libro de esta filósofa de la Universidad de Berkeley es *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*, Nueva York, Columbia University Press, 2019.

¿Qué es ser neoliberal? La discusión de los últimos años ha llevado a considerar esta condición como la asunción de una nueva racionalidad, de un modo de juzgar la sociedad, las persona y la propia condición individual de estar en este mundo.⁴ Irmgard Emmelhainz extiende este razonamiento a la idea de que el neoliberalismo es una sensibilidad, “un régimen de verdad que se convierte en sentido común”.⁵

Para los antropólogos que muy frecuentemente trabajan con sociedades no modernas, la figura del empresario no se refiere sólo al que dirige una actividad industrial o económica, sino simplemente a aquel que tiene capacidad para manipular personas o recursos a fin de obtener un beneficio. Para ello estos empresarios son capaces de innovar, asumir riesgos, buscar beneficios y manipular recursos.⁶ Sayak Valencia actualiza el concepto para la sociedad neoliberal (especialmente para el mundo criminal) al considerar como emprendedor a quien “identifica una oportunidad y organiza los recursos necesarios para ponerla en marcha”.⁷ Si el capitalismo produjo una nueva visión del mundo basada en el trabajo y en la producción, el neoliberalismo hizo de la empresa el eje de la vida social, y del emprendedurismo una forma de relación en el trabajo y fuera del trabajo.

Laval y Dardot presentan el neoliberalismo como una secuencia conceptual de la visión productiva del mundo a la visión empresarial y de ésta a una extrema subjetivación

4— El libro de Christian Laval y Pierre Dardot, *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa, 2013, es una excelente propuesta sobre este tema.

5— Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*, México, Paradiso, 2016, p. 19.

6— Véase Frederik Barth, *The role of the Entrepreneur in Social Change in Northern Norway*, Bergen, Scandinavian University Books, 1963.

7— Sayak Valencia, *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México, Paidós, 2016, p. 55. Valencia toma la definición de una página de internet especializada en gestión empresarial.

—ultrasubjetivación, la llaman— de la vida social que ha dado lugar también a una reorganización del espacio político e institucional a fin de acompañar este proceso.⁸ Es curioso que la demanda de exclusión del Estado de la esfera económica haya dado por resultado su mayor presencia en la sociedad, pues el giro promovido por el neoliberalismo no hubiera sido posible sin una franca actuación del Estado así sea para retirarse de ciertas áreas o para enfrentar las demandas sociales con fuerza o represión. Los cambios en las relaciones laborales, el abaratamiento del despido, la transformación del estado de bienestar en una esfera de intervención privada, las facilidades para establecer empresas, la búsqueda de nuevos actores empresariales entre las mujeres y los jóvenes, la nueva formación universitaria no sólo ligada a la producción sino a la formación, el acompañamiento de procesos empresariales mediante incubadoras de todo tipo y nivel e incluso la transformación del mundo infantil con juegos relacionados con la valoración del capital son parte de este proceso.

A la cultura también se han trasladado estos conceptos. No basta ahora en la formación artística con la transmisión de las técnicas y la historia del arte a los jóvenes; hay que dotarlos también de armas para poder valorizar su trabajo más allá de las instituciones tradicionales como la galería o el foro escénico. Deben asumir su capacidad de emprendimiento y las nuevas formas de fomento de las artes e impulsar a su manera estas transformaciones bajo la lógica del proyecto apoyado individualmente donde la antigua compañía o colectivo artístico se disuelve en iniciativas individuales que a su vez contratan a los artistas menos emprendedores bajo condiciones de producción muy acotadas en el tiempo y en la proyección creativa.

La ultrasubjetivación neoliberal con facilidad entra en contradicción con el pasado. La valoración de las obras de arte se mide por su impacto en el mercado, por la forma en que

—

8— Laval y Dardot, *op. cit.* Un ensayo más reciente de Christian Laval sigue los ejes fundamentales del libro: “Antropología del sujeto neoliberal”, *La Peste*, 3 de octubre 2018. Consultado el 6 de julio de 2020. <https://lapeste.org/2018/10/antropologia-del-sujeto-neoliberal/>.

son consumidas y por los valores que ponen de manifiesto. Pero la añoranza de las formas antiguas de producción artística, apreciadas como más colectivas y con mayor diálogo con la sociedad, conduce a cuestionar lo nuevo sin resolver cómo reproducir las condiciones antiguas en los nuevos tiempos. En este marco de transformaciones, la empresa y sobre todo el gran corporativo económico ha irrumpido con estrépito en el nuevo mundo del arte.

Sin embargo, el alcance de la nueva racionalidad es limitado. Abarca las profesiones más fácilmente individualizadas donde efectivamente las artes y la literatura tienen un papel notable, las ingenierías y la gestión empresarial vinculadas a la producción digital y a las finanzas, las especialidades más destacadas en los campos de la arquitectura, el diseño, la medicina, la ingeniería civil, la planeación estratégica y pocas profesiones más. Es la cúspide del mundo empresarial y de los negocios, las artes, el deporte y las nuevas tecnologías. Fuera de ello hay un mar de sujetos que aspiran a participar de ese mundo y que esperan incentivados por los distintos proyectos de formación que suponen que los va a valorizar en el futuro: diplomados, idiomas, viajes, relaciones, consumos culturales...

Otro rostro diferente a la ultrasubjetivización neoliberal se despliega por todo el mundo especialmente en los países emergentes donde las ansias de crecimiento y participación de los nuevos procesos productivos han dado pie a una escisión entre modos de vida. Un mundo de desplazados de la producción se asoma en el futuro inmediato. La marginalidad y la desigualdad se ahondan de modo que la pretensión de racionalizar la economía y la cultura a partir de la extrema individualización se asoman confrontadas por quienes se preguntan qué ventaja obtendrán por desatar su iniciativa personal y acrecentar el valor de su persona si es más bien la vieja corporación familiar, comunitaria, barrial o de clase la que los hace encontrar posibilidades de participar en la distribución de los recursos sociales. Si los movimientos sociales, consustanciales a la vida social en cualquier circunstancia, han perdido la utopía de una sociedad igualitaria dirigidos por un Estado planificador de la producción

y el consumo y si el desmoronamiento del mundo tradicional por la extrema avidez de la explotación de la naturaleza, la contaminación o el cambio climático impiden pensar en un arcadia rural y comunitaria que se supone que existió con anterioridad, lo que mueve ahora a muchos grupos sociales es la construcción de nuevos lazos solidarios al tiempo que reivindican el individualismo y la libertad personal. De otro modo, también esos movimientos son sujetos neoliberales. Frente al emprendedurismo y la valoración individual, los movimientos de la era neoliberal que han perdido la brújula de las grandes utopías reivindican su necesidad de encontrar un modo de estar en el mundo en una resistencia que les permita sobrevivir y protegerse de las tendencias a la extrema comercialización.

III

Ana Virginia Pérez Mora presentó en 2012 un trabajo de doctorado en Ciencias Antropológicas titulado *El espacio público de la cultura*⁹ donde se preocupó por estudiar las prácticas culturales socioespaciales de grupos y colectivos de arte del oriente de la Ciudad de México. A pesar de ser una zona caracterizada por una gran pobreza en cuanto a infraestructura cultural, el oriente de la ciudad ha vivido desde hace tiempo importantes movimientos artísticos. Por su parte, en la zona de Ciudad Nezhualcóyotl, los movimientos populares abrieron la oportunidad para que jóvenes pobladores encontraran espacios para desarrollar algunas iniciativas creativas en los campos de la plástica, las artes escénicas y la literatura. Muchos de éstos eran estudiantes, pero sus actividades culturales las proyectaron en la zona urbana del oriente de la ciudad llegando a incorporar a muchos habitantes no universitarios. A fines de los noventa,

—

9— Ana Virginia Pérez Mora, *El “espacio público de la cultura”. Prácticas culturales socio espaciales de grupos y/o colectivos de arte desde el Oriente de la Ciudad de México*, tesis de doctorado. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2012.

surgió la Fábrica de Artes y Oficios (FARO) de Oriente, un proyecto de gran ambición intelectual que impulsaron jóvenes provenientes de las universidades y los movimientos sociales urbanos profundamente comprometidos con la resistencia a las tendencias dominantes del arte.

Virginia Pérez Mora era en ese momento una participante de esos movimientos. Había egresado del CCH Oriente y de la UAM Iztapalapa y estaba muy interesada en comprender la formación de los movimientos culturales de esa zona y en analizar su expresión en el espacio público. Lo que más llamó su atención es la organización colectiva de los jóvenes creadores.¹⁰ Desde la experiencia de la zona oriente de la ciudad, el colectivo era claramente un destilado de los movimientos sociales convertidos en espacios de proyección cultural más que política e ideológica. De los movimientos sociales absorbieron la lógica participativa, la enunciación de objetivos, la horizontalidad en el trabajo, la distinción de aliados y enemigos, la participación en las responsabilidades, la resiliencia ante las dificultades y los fracasos... Y al inscribirse en el campo artístico adhirieron al mensaje político lo que podría ser un estilo de trabajo ampliamente debatido en el espacio del arte: autonomía frente al Estado y las grandes empresas de entretenimiento y un cierto espíritu anarquista fruto de su prevención ante la colonización de su práctica por parte de cualquier instancia de poder pues los colectivos, a la fecha, son remisos a su constitución legal. Sin embargo, era claro que los colectivos que Pérez Mora estudiaba se encontraban en una rica etapa de reflexión sobre la creatividad y otras formas de ser y hacer en el arte, precisamente en una época en que apenas comprendíamos lo que significaba la producción artística en el periodo neoliberal.

Una entrevista a Alberto López Cuenca hace darnos cuenta de otro importante papel de los colectivos culturales. Juan Pablo Anaya le pregunta de dónde nace su interés por los comunes

10— Los colectivos que Pérez Mora estudió fueron *Última Hora*, un colectivo que trabajaba dentro del Faro de Oriente, *JADEvolucion-arte*, compañía teatral multidisciplinaria, y *Guerrilla Visual*, que en ese tiempo realizaba su trabajo en la calle.

digitales¹¹ y las prácticas artísticas y López Cuenca procede a dar una respuesta lejana a una preocupación intelectual. Refiere en cambio a su propia experiencia formativa que no fue exactamente universitaria sino práctica, en dos colectivos españoles durante los años ochenta y noventa. Se trataba de colectivos anónimos, no profesionales, sin membresías fijas, dispuestos a hacer arte de manera diferente, no convencional, colectiva... Lejos de lo que hacía la galería con los que llama “artistas de relumbrón”, su práctica era disidente. Pero no eran los objetos artísticos lo que los diferenciaba: “Lo que de ahí salía no eran graffitis, ni playeras, ni música, sino vida: relaciones con otra gente, de un modo placentero y crítico a la vez”.¹² Los colectivos producen sociedad, con los problemas, dificultades y éxitos que esto supone. A fin de cuentas, son un espacio privilegiado de producción de valores y sentido. Y referidos al arte, como señala López Cuenca, la diferencia no está en los productos sino en el sentido como éstos se presentan: fruto de la discusión colectiva, con propiedad compartida y resultado de una práctica social dialógica y crítica.

Hay un último punto que es necesario considerar al hablar de colectivos y es sobre la difícil conciliación entre práctica estética y activismo político. Al igual que en los debates sobre el compromiso del artista y la libertad creativa, el justo punto para evitar que el uno no afecte a la otra se encuentra en la caracterización del papel del artista o del colectivo. ¿Cómo se puede exigir compromiso o espíritu crítico y, al mismo tiempo, demandar libertad creativa, la cual, se supone, puede alcanzar

—

11— Para López Cuenca, siguiendo a Elinor Ostrom, “los comunes hacen referencia a lo que tiene una propiedad compartida y conforma prácticas sociales distintivas en torno a dicha condición ya se trate de ideas, tierra o software”. En “El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía”, *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*, México, Centro de Cultura Digital/Secretaría de Cultura, 2016, pp. 11-22.

12— Juan Pablo Anaya, “El arte (común) después de internet: una entrevista con Alberto López Cuenca”, *Horizontal*, 22 de septiembre de 2016. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <https://horizontal.mx/el-arte-comun-despues-de-internet-una-entrevista-con-alberto-lopez-cuenca/>.

hasta la falta de espíritu crítico? No hay manera de resolver la disyuntiva sin incurrir en alguna contradicción. Tal vez sea por ello que el mismo Alberto López Cuenca propone en su análisis de las corrientes artísticas de los últimos cincuenta años un giro fundamental, el tránsito del arte activista al compromiso artístico en Latinoamérica. El arte activista fue una transformación de algo ya conocido, el arte político, es decir, la interpelación del poder a través de la obra de arte que hemos conocido desde los albores de la modernidad sea de manera directa u oblicua. Los artistas activistas iban más allá de la representación simbólica: adaptaban sus prácticas artísticas con el pulso del activismo y de los movimientos sociales “en un proceso activo de representación, intentando al menos ‘cambiar las reglas del juego’, dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social”.¹³ Es, desde luego, una salida del mundo del arte para plantar un pie en la acción política produciendo lo que Emmelhainz señala como un *imaginario activista* “hecho de campos políticos constituidos por imágenes. La acción política alojada en formas culturales implica hacer cosas públicas por medio de los signos”.¹⁴

El cambio en realidad supone un proceso y, a través de diversos proyectos, el giro culmina en la consolidación de una mirada artística al activismo político. Son modos de producción de formas estéticas que claramente son para los autores que he referido una opción teórica política entre las opciones de la

13— Nina Feshlin citada en Alberto López Cuenca y Renato D. Bermúdez Dini en “¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968–2018”, *El ornitorrinco tachado*, núm. 8, noviembre 2018–abril 2019, pp. 17–28.

14— Irmgard Emmelhainz, “Neoliberalismo y autonomía del arte”, *Esferapública*, 27 de enero de 2014. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <http://esferapublica.net/neoliberalismo-y-autonomia-del-arte/>. Emmelhainz cita a Megan McLagan y Yates McKee, “Introduction”, en *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, Cambridge, Mass., Zone Books, 2012, pp. 9–22.

acción social y la tradicional exigencia de autonomía del arte.¹⁵ El cambio del sustantivo al adjetivo —del arte activista al activismo artístico— se vuelve problemático, así como la pérdida de la individualidad del artista para ser reemplazado no por el colectivo, sino por el movimiento mismo.

IV

Tenemos entonces que el neoliberalismo ha producido nuevos sujetos. El sujeto neoliberal asume una actitud novedosa: la de hacer de su vida personal un proceso permanente de producción de valor. Emprende en el conjunto de sus relaciones sociales, en su forma de trabajar, en el disfrute personal, en su consumo de todo tipo, hasta en el consumo cultural. Pero a la par, los movimientos sociales han extendido el sentido de su protesta: no sólo dibujan utopías emancipadoras, sino que hacen también de sus prácticas procesos de comunicación y creatividad. Nada de esto es totalmente novedoso sino en su grado de realización y en la consciencia de su práctica. Quizá los movimientos sociales más complejos de nuestro tiempo que permiten observar algunas de estas características sean los diversos movimientos feministas.

Esta década ha presenciado un enorme activismo del movimiento feminista. No tengo capacidad para presentar una visión global del mismo. Sólo puedo mencionar algunas “entradas” que permiten visualizarlo con cierta amplitud. Uno de los primeros estudios que discutió el acoso a las mujeres fue el reporte que la ombudsperson del Massachusetts Institute of Technology, Mary P. Rowe, hizo público en 1973.¹⁶ La referencia a su

15— López Cuenca y Bermúdez Dini (*op. cit.*, p. 18) han transitado del mundo anglosajón al latinoamericano para dar cuenta del giro del arte activista al activismo artístico. Basan esta conceptualización en la reflexión de la Red Conceptualismos del Sur.

16— Una síntesis de las principales tesis del documento elaborada por la propia Mary P. Rowe es “The Saturn’s Rings Phenomenon”, 1973. Consultado el 12 de diciembre de 2019.

reporte *El fenómeno de los anillos de Saturno* es importante por dos sentidos. Uno es que el documento inició la denuncia del acoso a las mujeres en el entorno laboral. El otro factor es que supuso un definitivo encuadre político de este fenómeno como resultado del poder que ejercía un grupo académico sobre las mujeres y que luego se ha transformado con el tiempo. El reporte hablaba de micromensajes, microdiscriminación, microdesigualdades y también de acciones afirmativas micro. De este análisis —digamos foucaultiano— del hostigamiento en el trabajo se pasó a la denuncia circunscrita a pautas de relación discretas y aparentemente insignificantes contra mujeres, a la revaloración de la gravedad de las agresiones derivadas de un sistema de dominación transhistórico y transclasista que afecta a todas las mujeres y que se ha denominado sistema patriarcal. En la presente década, lo que la Dra. Rowe había señalado 40 años antes como actitudes inconvenientes que padecían mujeres en el entorno académico, se ha convertido en un tsunami que abarca distintos terrenos: el laboral, sin duda, pero también el hostigamiento a las mujeres en el espacio público y sobre todo en el privado. De este modo el combate contra la violencia física, sexual y psicológica hacia las mujeres ha dado lugar a muchas iniciativas jurídicas y sociales, aunque su principal transformación no ha estado en el terreno normativo sino su irrupción en el espacio público a través de los *media* y, sobre todo, de las redes sociales. De hecho, el detonante de los movimientos a nivel mundial fue la etiqueta #MeToo con su múltiple sentido semántico: yo también lo he padecido, yo también lo denuncio, yo también te acompaño, yo también te creo...

Las olas de movilizaciones de mujeres en México y Latinoamérica van más allá del #MeToo porque no se inscriben en el acoso laboral ni en la reivindicación de lo privado como un campo de acción político. Los movimientos que responden a las consignas “Ni una más” y “Vivas nos queremos” son básicamente expresiones colectivas en defensa de la vida, en el sentido de que exigen al Estado que emprenda acciones eficaces en materia de justicia y seguridad y en defensa de la libertad de las mujeres, pues el acoso y sus expresiones violentas más brutales son

precisamente la imposición de modelos de conducta satisfactorios a los hombres: no te vistas así, a esas horas no, para qué trabajar en ese lugar, tus hijos primero, etcétera. Al luchar contra el acoso y el feminicidio el movimiento feminista en México integró una agenda de amplio alcance social, aunque al ser las jóvenes quienes sufren más cotidianamente estas situaciones son las que mayoritariamente se han movilizado.

Las movilizaciones del último periodo por parte de los movimientos feministas tienen varias características: han evitado la intromisión de las organizaciones políticas, se conectan entre sí a través de redes sociales, tienen vínculos estrechos con movimientos y agendas internacionales, se sostienen en prácticas de relación fundadas en la vida cotidiana desde colectivas de salud, alimentación, defensa del ambiente, discusiones sobre sexualidad, temas que son tratados con intensidad semejante a las demandas políticas. En contrapartida, los movimientos feministas pueden distanciarse entre sí por sus métodos de lucha y expresión, oscilan entre extremos separatistas e integracionistas y cuestionan de diversos modos a las intelectuales feministas de generaciones anteriores. El motor que suponen las feministas más jóvenes es un factor que ocasiona tensión entre la movilización y la reflexión política, entre la negociación con las autoridades públicas y su denuncia de complicidad con el sistema patriarcal... Estas cualidades y tensiones se han expresado con mayor claridad en las movilizaciones del periodo más reciente, sobre todo en las grandes citas del movimiento feminista.

El sentido radical de sus movilizaciones puede tener un referente simbólico claro en la ruta que normalmente siguen las marchas políticas y sociales en la capital de la república. Las rutas están relacionadas con la importancia de las avenidas por las que transitan y por vincularse con los monumentos más relevantes de nuestra historia nacional: el monolito de Tlátloc, el altar de la patria, la columna de la independencia, el tlatoani Cuauhtémoc o el Hemiciclo a Benito Juárez han dialogado muchas veces con los manifestantes quienes los identifican como inicio o término de una marcha o los disponen como compañeros de lucha con carteles o banderas del movimiento que se expresa en las calles.

Pero ahora hay también en el mismo curso de las manifestaciones antimonumentos, instalaciones permanentes de denuncia de sucesos traumáticos de la sociedad resultado de la injusticia, los cuales han sido levantados sin la anuencia de las autoridades de la ciudad, pues en parte son una denuncia contra ellas. En el Paseo de la Reforma un manifestante al caminar hacia el Zócalo recordará a los niños fallecidos en el incendio de la estancia infantil ABC de Hermosillo en 2009, a los mineros sepultados en Pasta de Conchos en 2006, a los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala en 2014, a dos jóvenes secuestrados y desaparecidos en una carretera del estado de Guerrero en 2012, a las mujeres víctima de la violencia machista con la antimonumenta *Ni una más*, frente a Bellas Artes, y los asesinados el 2 de octubre de 1968 ya en el Zócalo de la ciudad. Es un paisaje vivo de expresiones simbólicas que se rodea del paisaje “muerto” de próceres de la patria desconocidos en su mayoría o simplemente que se vuelven prescindibles por la veneración que les guarda el mismo Estado que no protege a las víctimas de la injusticia. Es notable la confrontación simbólica: la lucha moral del movimiento se ha trasladado a los monumentos cívicos distinguiendo entre los que son fruto de la consagración pública de los que lo son por la consagración social.

La ruptura radical entre lo estatal y lo no estatal ha marcado muchas de las manifestaciones recientes, principalmente las del movimiento feminista o de una parte de éste. El día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer, el 25 de noviembre de este 2019, una marcha de mujeres caminó de la columna de la Independencia al Zócalo para exigir al estado defensa de sus vida y contundencia en la lucha contra los agresores y acosadores de mujeres. Ese día fue destruida una estación de Metrobús, se afectaron instalaciones del metro, un reportero de televisión fue arteramente agredido por un hombre, se incendió un local desocupado de la policía y la columna de la Independencia fue graffiteada profusamente. Días antes, la misma sede de la Secretaría de Seguridad Pública de la ciudad fue vandalizada y el director de la corporación sufrió un ataque de diamantina o *glitter* de color púrpura.

Las consignas recuperadas por la periodista Sandra Medina en la manifestación del 25 de noviembre de 2019 representan principalmente tres orientaciones: la denuncia de la violencia y sus consecuencias que padecen las manifestantes, la petición de acompañamiento al conjunto de la sociedad y el rechazo al Estado y al sistema social que da origen a la violencia de género. Dentro de las primeras están: “Ni una más, ni una asesinada más”; “¡No quiero ser la siguiente!”; “Vivas se las llevaron, vivas las queremos”; “Somos el grito de las que ya no están”; “No nació mujer para morir por serlo”; “Alto a la violencia feminicida”; “¡Mi cuerpo es mío, yo decido, tengo autonomía, yo soy mía!”. En el segundo grupo se agrupan expresiones como: “Señor, señora, no sea indiferente, se mata a las mujeres enfrente de la gente”; “Policía escucha, tu hija está en la lucha”; “No estamos todas, pero no estamos solas”; “¡Mujer, escucha, ésta es tu lucha!”. El tercer grupo es más complejo pues constituiría el proyecto del movimiento o las rupturas políticas y sociales que quiere producir: “Que muera el patriarcado”; “El que no brinque es macho”; “Ni nos vendimos, ni claudicamos, ni nos vendemos”; “No han muerto, las han asesinado: ¿cuántas más tienen que morir?”; “¡Policía, consciente, se da un tiro en la frente!”; “¡Violan mujeres, protegen monumentos!”.¹⁷

La distinción entre las diversas consignas es en realidad la diferenciación de enfoques y de grupos. Las consignas que buscan ampliar el movimiento refieren a grupos que tratan de usar símbolos integradores. La denuncia está presente siempre, pero las formas procuran lograr la integración o la simpatía de otros sectores de la sociedad.

La centralidad en la denuncia del Estado y de las estructuras sociales que dan origen a la violencia hacia las mujeres ha tendido a la formación de grupos más radicales en su discurso y en su práctica. El *separatismo* nacido a fines de los sesenta

17— Sandra Medina, “‘Somos el grito de las que no están’: consignas en marcha contra la violencia a mujeres”, *Milenio*, 25 de noviembre de 2019. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/en-marcha-feminista-en-cdmx-estas-fueron-las-consignas-ni-una-mas>.

ha conectado con los planteamientos del feminismo más contemporáneo que tiende a la negación de los roles de género. La exclusión forzosa de los varones es consecuencia de la tesis de que cualquier espacio social con presencia masculina en las actuales condiciones sociales termina siendo colonizado por los varones. Por ello se han fortalecido los grupos excluyentes y radicales que entienden cualquier estructura social como un derivado del dominio masculino. La negación del valor del patrimonio histórico frente a la protesta feminista ha dado lugar a la equiparación del grafiti realizado por el movimiento feminista sobre ellos como otra expresión patrimonial que incluso debería ser preservada.

Se ha abierto así una especie de separación entre un feminismo integrador, más dispuesto a dialogar con el conjunto de la sociedad, que es bienvenido por los *media* y las instituciones sociales, y el feminismo excluyente, violento y que atenta contra los símbolos que aparentemente sostienen la unidad del pueblo mexicano, como fue el caso de los atentados a los monumentos o de la quema de una bandera mexicana en Oaxaca por el grupo Marea Verde en septiembre pasado,¹⁸ y por encapuchadas en el Zócalo capitalino el referido 25 de noviembre.¹⁹

Pero esta distinción no parece ser suficiente. Muchas mujeres que han reflexionado sobre estos acontecimientos miran con recelo el extremismo de las últimas movilizaciones, pero dudan en expresar su condena a la violencia y a los atentados al patrimonio, porque de cualquier modo representan una visibilización de la tremenda inseguridad en que viven.

—

18— “Feministas queman la bandera de México durante protesta en Oaxaca”, *Radio Fórmula*, 29 de septiembre de 2019. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://www.radioformula.com.mx/noticias/20190929/feministas-queman-la-bandera-de-mexico-durante-protesta-en-oaxaca-video/>.

19— “Feministas realizan mitin en el Zócalo; encapuchadas queman bandera de México”, *Diario de México*. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://www.diariodemexico.com/feministas-realizan-mitin-en-el-z%C3%B3calo-encapuchadas-queman-bandera-de-m%C3%A9xico>. La nota dice que “las autoras de esta acción argumentaron que quemaron el lábaro patrio ya que se trata de un símbolo ‘que no garantiza los derechos de niñas, jóvenes y adultas’”.

Sólo afectando, como lo hacen muchas manifestaciones, el espacio público, pueden lograr lo que la academia o los medios no pueden. Sin embargo, les inquieta el vacío que hacen las expresiones feministas más radicales a algunos temas como la maternidad o la crianza de los hijos, aunque ello no por ello rechazan las movilizaciones radicales porque la representatividad del viejo feminismo incrustado en la academia les es insuficiente. Como señala una joven doctora en antropología que tiene dificultad para ubicarse ante la situación actual: “La falta de representatividad en todos los espacios es una de las luchas feministas; justo ese es uno de los choques. Por un lado, están las feministas que promueven la igualdad de oportunidades y la ocupación de espacios, por otra, las que no le entran a ‘las cosas del sistema’ en donde colocan a la academia y a los partidos políticos. Y en esas cosas del sistema incluyen el matrimonio y la reproducción, y de nuevo, chocan los grupos feministas; aunque se esté hablando de matrimonio homosexual o reproducción asistida, se trata de procesos institucionales y las anarco no le entran”.²⁰

El performance *Un violador en tu camino* o el atentado a los monumentos patrimonio de la sociedad son dos expresiones simbólicas presentadas como compromiso artístico. Suponen dos maneras de definir las relaciones con la sociedad y con el Estado. Son fruto de un imaginario activista propio de este tiempo en que el compromiso político echa mano del compromiso artístico pero sus lecturas son múltiples y ni siquiera excluyentes. Queda en la madurez de los actores sociales el aprovechar su tirón simbólico para servirse de ellos como espacio de reconocimiento y de diálogo entre las diversas culturas de género que conviven en la sociedad. ¿Es posible encontrar unidad en los movimientos feministas de este periodo? En ocasiones los rasgos de ruptura entre ellos parecen ser mayores que los que indican unidad. Un punto de diferencia radical consiste en la observación del papel del Estado. Mientras

—

20— Entrevista a Angelina Sánchez Bonilla de Eduardo Nivón, 7 de diciembre de 2019.

que los sectores más radicales lo observan como una expresión central del patriarcado y, por lo mismo, un objeto del que hay que desconfiar con rotundidad otros sectores de feministas con amplias trayectorias de lucha, ven en las instituciones, la normatividad, los espacios de debate, la apertura de los *media* y muchos otros rasgos, elementos que son resultado de sus luchas y que debieran ser aprovechados para lograr transformaciones mayores. La puesta en escena de algunas marchas feministas atacando los monumentos civiles tradicionales, pero respetando los antimonumentos son parte del performance radical de algunos círculos feministas. Sin embargo, hay una confluencia mayor en el empleo de formas comunicativas artísticas que han colocado al conjunto de la sociedad en situación de tomar postura ante las denuncias y demandas del movimiento. Las colectivas feministas se presentan como un sujeto del ambiente neoliberal. Son la otra cara del emprendedurismo económico: colocan en el centro el poder de sus decisiones individuales y su rechazo radical al patriarcado en una búsqueda de formas no comerciales de producción comunicativa y artística.

La subjetividad neoliberal y el arte de la organización social

La forma de organización de los colectivos de artistas y espacios autogestivos de artes visuales, ¿corresponde a una forma de subjetividad específica (la del neoliberalismo) o es sólo el contenido específico de una forma anterior? ¿Podemos hablar de subjetividades sin hablar de ideología?¹ Y si hemos de recuperar esta idea, ¿hay formaciones ideológicas específicas del neoliberalismo? ¿Cuál es su vínculo con ciertas formas de organización? ¿Y cuál es su vínculo con determinadas formas de entender el arte en tanto que práctica, es decir, como trabajo?

Las líneas que siguen sitúan estas preguntas con relación a la percepción de los propios artistas de que su trabajo se ha “precarizado” en años recientes.² Esto implica que el trabajo del artista no era precario, pero ahora sí lo es. Esta percepción poco específica de la naturaleza del trabajo del artista en tanto que trabajo revela también una forma específica de entender el vínculo entre la cultura y las formas de organización social al interior y al exterior de la práctica artística. Este vínculo adquiere una importancia renovada en el momento político presente por dos razones. En cuanto al arte, corresponde al auge de prácticas artísticas que aspiran a intervenir directamente en las formas de

—

1— Aunque el uso de la palabra en este contexto podría remitir al uso coloquial del término como ideología de izquierda o de derecha, ideología de género, etc., aquí me refiero a su uso en el sentido de la tradición marxista.

2— Blanca Juárez, “Precariedad laboral alcanza a los artistas en México”, *El Economista*, 29 de septiembre de 2019. Consultado el 30 de septiembre de 2019. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Precariedad-laboral-alcanza-a-los-artistas-en-Mexico-20190929-0063.html>.

organización social (el arte útil sería un ejemplo).³ En cuanto a la política, corresponde al resurgimiento de ciertas formas de pensamiento conservador radicalizado asociado al fortalecimiento de los sujetos colectivos determinados por factores culturales y no económicos.⁴

No obstante, que el trabajo artístico no se esté volviendo precario, sino que haya funcionado como una forma cultural de exaltación de ciertas formas de precarización, no quiere decir que la pérdida de calidad y cantidad en los empleos disponibles para ciertos sectores de la población no haya afectado la manera en la que los mismos artistas conciben su trabajo. La manera en la que los artistas conciben su quehacer en relación a otras actividades no sólo es central para determinar sus propias formas de organización (los espacios autogestivos y los colectivos de artistas), sino también para definir la manera en que entienden sus diversas prácticas como trabajo o como no/trabajo, como arte y como no/arte.

El arte sigue siendo una actividad (*id est* una práctica) separada de otras formas de producción simbólica y las razones por las que se entiende como una actividad distinta de otras continúan siendo fundamentales para su propia definición, aun cuando se considere que esta separación no radica

—

3— La contribución de Irmgard Emmelhainz a este volumen ofrece una tipología de las formas que ha encontrado el arte contemporáneo para establecer un vínculo explícito con lo político.

4— Una editorial de la revista *The Economist* explicaba el triunfo de los Tories en las elecciones de diciembre de 2019 en los siguientes términos: “Over several decades, economic attitudes have been replaced by cultural ones as the main predictor of party affiliation. Even at the last election, in 2017, working-class voters were almost as likely as professional ones to back the Tories. Mr Johnson rode a wave that was already washing over Britain. Donald Trump has shown how conservative positions on cultural matters can hold together a coalition of rich and poor voters”, “Victory for Boris Johnson’s all new Tories”, *The Economist*, 13 de diciembre de 2019. Consultado el 13 de diciembre de 2019. <https://www.economist.com/leaders/2019/12/13/victory-for-boris-johnsons-all-new-tories>.

exclusivamente en los objetos que produce (en las obras de arte) sino, sobre todo, en sus instituciones.⁵

Por otra parte, quienes llevan a cabo esta práctica, es decir, los artistas, pensándose como trabajadores denuncian que sus condiciones de vida han empeorado en la medida en que su trabajo se ha precarizado. No obstante, el trabajo del artista *qua* artista es por definición “precario” en el sentido de que la producción de arte no suele llevarse a cabo en los términos de un trabajo asalariado, ni se gestiona como una empresa. De hecho, el trabajo en el arte se considera como aquel que excede o es externo al trabajo que un individuo tiene que comprar, vender o adquirir (en los casos en que no media una transacción monetaria formal) para la realización de su obra. Ya sea que se trate de un artista sin éxito comercial que se emplea como gestor cultural o como docente para obtener los fondos y el tiempo necesarios para realizar una obra; de un artista que sí vive de vender su obra, pero adquiere bienes y servicios de terceros para poder realizarla (materiales, asistentes, representantes); o simplemente del trabajo de una “esposa de artista” que se encarga de organizarle las cenas y llevarle las carpetas al marido, el trabajo “de la creación” no es ninguno de esos trabajos. El artista hace arte sólo cuando no está haciendo todo lo demás, aunque sin todo lo demás no habría arte.⁶

—

5— En el sentido de la Teoría de la Vanguardia de Bürger. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trad.), Manchester University Press, Manchester, 1984.

6— Por una parte, y aunque no profundizaré en eso, vale la pena mencionar que la “profesionalización de las artes” con su plétora de nuevos oficios cada vez más especializados implica una división del trabajo destinada a engrosar las filas de los trabajos no artísticos que se suponen indispensables para el buen funcionamiento del arte o sus instituciones. Por la otra, hay que mencionar que las diferentes artes, que alguna vez se unieron como artes en relación a su excepcionalidad, presentan diferencias importantes en términos de trabajo: mientras que el cine nace con las necesidades de una producción industrial, ese terreno farragoso que se conoce como “arte contemporáneo” proviene de las artes plásticas o visuales (cuya forma de producción sigue conservando, hasta la fecha, los rasgos del taller artesanal), aunque ese no sea el caso de su circulación, ni de las instituciones que lo financian, promueven y comercializan. Visto a esta luz, no es

La figura de la precarización del trabajo del artista implica dos inversiones distintas con relación a un orden causal: en la primera, el artista se descubre a sí mismo como trabajador precarizado, imaginando un pasado ideal en el que contaba con las “prebendas” del empleado, es decir, se identifica plenamente con el no-artista, pero en el pasado y además sitúa estas “prebendas” en el registro de un privilegio tan excepcional como merecido. Cuando el trabajo del arte se vuelve “como cualquier otro trabajo” esto no ocurre porque el arte haya cambiado (sí lo ha hecho, pero no en cuanto a forma de trabajo, pues su remuneración sigue dependiendo de la venta de algún producto o servicio o de alguna forma de mecenazgo), sino porque cada vez hay más trabajos que se llevan a cabo en las condiciones en las que se llevaba a cabo el trabajo del artista. En una carta reciente, un grupo de artistas exigía “una reforma laboral urgente para los artistas, acceso a las prestaciones de cualquier trabajo, vivienda, servicio médico”.⁷ Lo destacable aquí es que los artistas no exigen estos derechos (la vivienda o la salud) como ciudadanos o a título de derechos humanos —lo que implicaría exigirlos para todos—, sino como especialistas de una disciplina.

La segunda inversión es la siguiente: si en la concepción moderna del arte, el artista tenía el privilegio de poder practicar una actividad libre, al negar esa libertad (“el arte es como cualquier trabajo”) en la medida en que ahora “cualquier trabajo” es como el trabajo del arte (desde el “haz lo que amas”, “sé tu propio jefe” o “crea tus propias oportunidades”, hasta el trabajo informal por proyecto), el artista no se ve presionado a producir una obra,

—

difícil ver por qué hay sindicatos de actores y tramoyistas, pero no de asistentes del maestro, ni de esposas de artista (así como no hay sindicatos de curadoras, ni de empleados de galería). Es por ello que al hablar del “trabajo del artista” se toma como modelo (es decir, como abstracción) al pintor y no, digamos, a una violinista contratada por una orquesta estatal.

7— Campaña “Mejora de condiciones laborales: Los artistas no vivimos del aplauso”. https://www.change.org/p/andres-manuel-lopez-obrador-los-artistas-no-vivimos-del-aplauso?use_react=false.

sino a producirse a sí mismo como artista, es decir, a producir su propia excepcionalidad. El complicado juego y rejuego del mundo del arte no implica solamente la necesidad de ser competitivo en un mercado saturado y declaradamente extremo en su desigualdad, no es tan sólo una cuestión cuantitativa (muchos artistas pobres, poquísimos artistas ricos) sino cualitativa. Como veremos más adelante, si hay una “ideología” neoliberal su propósito es afirmar la primera diferencia y negar la segunda.

Una vez que cuestiones como el estilo individual o la misma obra ya no tienen como propósito objetivar la subjetividad del productor (pues se exige lo mismo de muchos otros trabajos o incluso de todo individuo “que cuente”, es decir, de cualquier consumidor),⁸ el trabajo del artista consiste en llevar a cabo procesos que, en el mismo movimiento, reproducen tanto a la institución que genera la excepcionalidad que justifica su trabajo como trabajo —función que, insisto, no desempeña la obra—, como al objeto en el que recae su acción: el otro como no-artista, es decir, un sujeto otro. En 2010, la artista feminista Mónica Mayer decía, en un comentario de Facebook: “Más que el objeto/ producto artístico en sí mismo, nos interesa lo que provoca”.

Cuando el arte deja de fundar sus pretensiones de autonomía en la autonomía de la obra, cuando ésta deja de producir su excepcionalidad, es la excepcionalidad la que produce al arte como arte. Nada nuevo aquí: ésta es la lógica del *ready-made*, pero también es una teoría institucional del arte. Sin embargo, cuando lo que está *ready-made* no es ya, por ejemplo, un objeto, sino otro sujeto que es el efecto del intento deliberado y sistemático por acabar con la obra en tanto que mediación, el artista se convierte en un productor de la subjetividad ajena, ya no como propagandista, sino directamente como alguien que contribuye a la producción del otro como un otro específico. No importa aquí que se trate de arte “de práctica social”, de “arte útil” o de otro tipo de prácticas más convencionales. Ya sea que

—

8— En la siguiente sección hablaré más de esto, en relación al sujeto del neoliberalismo como una porción del capital humano.

el artista se vea a sí mismo como un gestor de prácticas sociales o simplemente como el productor de objetos estéticos destinados al mercado, las condiciones en las que la obra se produce, circula y se consume implican que “lo artístico” es externo a la obra. Más allá de una mera sociología del arte, esta exterioridad de lo artístico —ya sea que provenga del enunciado virtuoso de la práctica social o de la construcción del artista como marca (que es, finalmente, otra forma de socialización)— sería su condición “neoliberal”, el lugar de su esclavitud, pero también el de lo que aún puede restarle de potencia emancipatoria.

El artista como modelo cultural del sujeto neoliberal

¿De qué hablamos cuando hablamos de sujetos del neoliberalismo? Si el sujeto del que hablamos es, por ejemplo, ese *homo oeconomicus* que Michel Foucault caracterizó a partir de la noción de “capital humano” (“El *homo oeconomicus* es un empresario, y un empresario de sí mismo (...) es su propio capital, su propio productor, la fuente de [sus] ingresos”)⁹ es fácil relacionarlo con la figura del artista como genio solitario que vende pedazos de su subjetividad objetivados en una obra sin mediación alguna. Por supuesto, el artista moderno o, por lo menos, el discurso en torno a las bondades de la obra del artista moderno, no asumía que el principal objetivo de su actividad fuese a obtener un beneficio financiero. De hecho, el trabajo del artista moderno era el ejemplo del trabajo libre: un trabajo sin finalidad, sin condicionantes más que las que dictara la necesidad interna de la obra, la obra autónoma, claro está. El artista no era entonces un trabajador asalariado, pero tampoco era sólo un pequeño empresario: la excepcionalidad de su trabajo estaba en trabajar por “amor al arte”, no por dinero.

—

9— Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 264-265.

Si consideramos el surgimiento de sujetos colectivos específicos vinculados directamente al neoliberalismo o, para ser más precisos, a una nueva distribución social del trabajo asociada a ciertas políticas económicas por parte de los Estados y los organismos financieros internacionales, así como a los cambios tecnológicos de los últimos 30 años, una de las figuras que se ha presentado con mayor insistencia, ya sea como modelo a ponderar o a criticar, es la del trabajador intelectual independiente, aquel que los autonomistas italianos caracterizaron como el “trabajador cognitivo”,¹⁰ el sujeto de la multitud de Hardt y Negri.

Ya sea el sujeto de Foucault o el de las multitudes, es a partir de la disolución del trabajo asalariado por hora como norma y sustento de la producción que estas figuras empiezan a poblar un panorama que, de por sí, nunca estuvo del todo vacío. En particular, visto desde regiones como Latinoamérica o del feminismo, la primacía absoluta del trabajo asalariado por hora fue cuestionable, debido a las múltiples figuras del trabajo informal o reproductivo, considerados como anomalías o excrecencias más que como eslabones de las cadenas productivas globales.¹¹ Este sujeto neoliberal y sus vínculos contractuales débiles con un patrón es el humano-emprendedor o el humano-precario. Desde la empresa cuya única cara visible es un CEO, porque los dueños son los accionistas, hasta el desempleado que no es tal porque “trabaja por su cuenta” la sociedad por entero está formada de individuos que intercambian su trabajo, sus

10— En cuanto a la diferencia entre este sujeto y el definido por Foucault véase: Jason Read, “A Genealogy of Homo-Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity”, *Foucault Studies*, núm. 6, 2009, pp. 25–36.

11—El tropo de “el fin del trabajo”, ya sea por la automatización (o la llamada tercera revolución industrial) o, simplemente, por una descripción naturalizada de las condiciones del neoliberalismo, ha producido una cantidad considerable de literatura y de debates en los últimos 20 años, que van desde libros como el de Jeremy Rifkin, *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*, Nueva York, Putnam, 1995, hasta literatura popular de autoayuda como el best seller de Taylor Pearson, *The End of Jobs: Money, Meaning and Freedom Without the 9-5*, Lioncrest, 2015.

cualidades, su tiempo en un mercado donde parecería que todos son iguales. El empresario como figura universal borra la figura del burgués y el proletario, pero reintroduce otras cifras de la diferencia como la de la mujer o el indígena.

El artista, como figura anacrónica (como el propietario y trabajador de su propio taller artesanal), que a la vez gozaba de cierto prestigio social, se vuelve una figura ideal para proporcionar una imagen adecuada al nuevo empresario de sí mismo. Emancipado del trabajo, trabaja todo el tiempo y, lo que es más importante, “invierte” la totalidad de sus recursos (afectivos, de tiempo, de espacio) en algún aspecto de su producción como artista. La figura del artista como modelo del trabajador cognitivo es productiva no sólo porque no funciona en términos de trabajo asalariado, sino también por su necesidad de “reinventarse” a sí mismo utilizando todos los recursos a su disposición para convertirlos en algo susceptible de integrarse a una obra, es decir, a una mercancía.

Desde este punto de vista, el artista del neoliberalismo encuentra en los colectivos y los espacios autogestivos de artistas una manera de convertir su cuerpo, sus redes afectivas y sus capacidades individuales (talento, creatividad, etc.) en propiedades rentables más allá de o en conjunto con la comercialización de su obra. Pero también hace esto en la medida en que estas asociaciones se vuelven cada vez más necesarias como modos de organización destinados a resistir a unas condiciones laborales generales cada vez más precarias en términos de la inestabilidad del empleo y la disminución del poder adquisitivo. Así, lo que ofrecen estas organizaciones como formas de resistencia se vuelve también una estructura de autoexplotación.

Si vemos las dos caracterizaciones en términos de una disyuntiva, la primera definición de artista, la del artista empresario, no implica ninguna novedad histórica: no se puede ver en ella ningún rasgo distintivo del neoliberalismo, el artista

empresario es el artista burgués o el artista de la burguesía.¹² Aquí, el nuevo artista sería el de la segunda figura, aquel que encuentra en su organización con otros una forma de resistir a las presiones materiales y normativas de su entorno que le permite proteger y proseguir una actividad que, de otra manera, sería inviable. Así, estas organizaciones tienen una doble función, por una parte, reúnen el capital real y simbólico de un grupo de personas a fin de generar los recursos que les permitan continuar con su producción y, por la otra, generan una forma institucional que garantiza la artísticidad de lo que hacen independientemente del grado de integración que éste tenga en otros circuitos. Lo que produce al arte como arte es el colectivo de artistas, al menos en una etapa temprana de su carrera.

Así, es posible ver una solución de continuidad entre el artista empresario y el artista autogestivo, ya sea que a) el vínculo sea causal (que los artistas se asocien para enfrentar la falta de recursos y al hacerlo generen un valor susceptible de ser apropiado por un tercero)¹³ o que, como el sujeto de Foucault; b) identifiquen de antemano sus vínculos afectivos y sus capacidades organizativas no remuneradas como activos de su empresa colectiva y personal según una configuración determinada de poder, discurso y condiciones materiales, no estarían redefiniendo sus formas de trabajar en tanto que artistas, sino que su trabajo como artistas se estaría viendo modificado ante un entorno que tomó como modelo, aunque fuera tan sólo como imagen, sus condiciones históricas de trabajo.

En todo esto, de nuevo, es fundamental reconocer lo mencionado en la introducción: que esas formaciones no están aisladas, ni funcionan independientemente del “resto” de la

12— Esta forma excepcional (no la del artista burgués, sino la del artista de la burguesía) es la que encuentra Dave Beech en su libro *Art and Value*, y que lo lleva a afirmar que el arte es excepcional en tanto que mercancía. Dave Beech, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden/Londres, Brill, 2015.

13— El caso de los artistas como el ariete de la gentrificación —del que hablaremos más adelante— es ejemplar de este proceso, pero dista de ser el único.

sociedad. Pero advertir eso implica también una reflexión en torno a su particularidad: en este caso el lugar que ocupa la excepcionalidad del arte (o su autonomía, como campo de conflicto) con relación a estas formas de producción.¹⁴

Si bien se ha producido una cantidad muy considerable de aportes teóricos destinados a reconocer las peculiaridades o las similitudes del trabajo del artista como parte de una nueva clase que corresponde a diferentes formas de trabajo inmaterial¹⁵ como una nueva figura laboral que ya había sido teorizada desde una perspectiva crítica y en relación a una fase específica del capitalismo por autores como Deleuze y Guattari en su *Capitalismo y esquizofrenia*, Hardt y Negri en *Multitud* o el mismo Foucault en sus trabajos sobre el biopoder aquí citados, a medida que estos conceptos adquirieron una mayor fuerza tanto en el desarrollo de las políticas de Estado como en el imaginario popular y se vieron intensificadas por el desarrollo de las tecnologías de la información,¹⁶ se fue incrementando la cantidad de estudios dedicados a ofrecer distintas visiones acerca del tema. Por otra parte, es también bien conocido el papel que desempeñaron los artistas en esa transformación,¹⁷ tanto en términos

—

14— Dentro de esta tradición, me gustaría destacar dos trabajos recientes: Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production. Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Leiden/Boston, Brill, 2019; y Leigh Claire La Berge, *Wages Against Artwork. Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art*, Durham/Londres, Duke University Press, 2019.

15— Desde la clase creativa de Richard Florida hasta la clase comunicativa de Jodi Dean.

16— Me refiero aquí a las conocidas como “sharing economies” que han producido nuevas figuras de empleo informal a través de plataformas como Uber, Rappi, Airbnb, etc.

17— Richard Florida, a quien se le atribuye el término de la “clase creativa”, es una figura emblemática en las políticas de la implementación de la cultura como un motor de “regeneración urbana” (y en particular de la conversión de espacios industriales o históricos en espacios dedicados a la vivienda o el desarrollo de actividades del sector terciario). Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, Nueva York, Basic Books, 2000. Si bien el trabajo de Florida fue muy criticado desde su publicación, el mismo autor terminó reconociendo los problemas generados por el modelo de desarrollo urbano que él mismo había propuesto: Sam

de desarrollo urbano —como los arietes de la penetración de las clases medias y altas en barrios populares—, como en el de ser la cara amable de un nuevo modelo laboral para las clases medias con formación universitaria (en especial en las áreas de las humanidades y las artes). Además, estas nuevas formas de empleo irregular, que en nuestros países estaban destinadas a las clases medias, también aparecieron asociadas a una terciarización de la economía vinculada con lo que se conoce como “industrias culturales” o “economías del conocimiento” y que se suelen presentar como una solución a los altos índices de des- y subempleo, además de los bajos salarios, de una población creciente. Esto se vuelve particularmente claro a la luz de ciertos discursos acerca de las “industrias culturales”, sobre todo en sus versiones más panfletarias, como aquella reflejada en *La economía naranja: una oportunidad de crecimiento infinito*,¹⁸ el manual que Iván Duque (actual presidente de Colombia) y Felipe Buitrago (viceministro para la creatividad y la economía naranja de Colombia) realizaron para el Banco Interamericano de Desarrollo en 2013.

La economía naranja y la ilusión del infinito

En *La economía naranja*, los autores afirman haber encontrado los rasgos en común entre las “industrias culturales, (las) industrias creativas, (las) industrias del ocio, (las) industrias del entretenimiento, (las) industrias de contenidos, (las) industrias protegidas por el derecho de autor, (la) economía cultural, (y la) economía

Wetherall, “La clase creativa desatada: Richard Florida se disculpa”, *Nexos*, 7 de diciembre de 2017. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1600>.

18— Iván Duque y Felipe Buitrago, *La economía naranja: una oportunidad de crecimiento infinito*, Banco Interamericano de Desarrollo, 2013. <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=38143978&pubDetail>.

creativa”¹⁹ llegando así a una definición de algo que llaman la “economía naranja”.²⁰ Para ellos, lo que define este tipo de economías es: a) la creatividad como materia prima; b) la relación con los derechos de propiedad intelectual (en particular con el derecho de autor) y c) la función directa en una cadena de valor creativa.²¹ De hecho, aunque su caracterización es muy amplia y omite los debates²² que tuvieron lugar entre el surgimiento y el auge de esta idea y su declive (que ya era evidente al momento de la publicación del texto), dejan claro que si estas políticas representan una oportunidad extraordinaria para Latinoamérica y el Caribe es porque “competir por mano de obra barata con Asia no es viable, (y) los niveles de industrialización y urbanización de la región ya son relativamente altos y ofrecen poco margen de crecimiento”.

19— *Ibid.*, p. 34.

20— Según su perfil público en el portal LinkedIn. Consultado el 14 de diciembre de 2019. <https://co.linkedin.com/in/pitragor>, Buitrago trabajó haciendo un mapeo de iniciativas culturales en Bogotá en una universidad privada en Colombia en 2001, luego trabajó en una empresa de diagnósticos médicos y luego pasó a ser asesor del gobierno colombiano en materia de políticas culturales entre 2003 y 2006 (durante la presidencia de Uribe), para después pasar a trabajar como Programme Manager en el British Council entre 2006 y 2009. De ahí en adelante trabaja como asesor en materia de derechos de autor, telecomunicaciones e industrias culturales para varias organizaciones nacionales e internacionales. El sentido de esta biografía es señalar tanto las fechas en las que estas ideas se empiezan a importar a Latinoamérica, como el hecho de que están asociadas a un programa político implementado desde la Gran Bretaña e “importado” a esta región con una lógica desarrollista. En México, esta idea de la necesidad de justificar la cultura desde sus aportes a la economía tiene a Ernesto Piedras como uno de sus proponentes más destacados. Su libro *¿Cuánto vale la cultura en México? Contribución económica de las industrias protegidas por el Derecho de Autor*, se publica en 2004. En 2009, un grupo de académicos y agentes culturales funda el Grupo de Estudios de la Cultura (GRECU), que se vuelve una empresa de asesoría para políticas públicas y proyectos culturales a mediados de 2018.

21— Iván Duque y Felipe Buitrago, *op. cit.*, p. 36.

22— Terry Flew, *The Creative Industries: Culture and Policy*, Londres, Sage, 2012. Para un resumen sucinto de las posturas en torno a las industrias creativas ver: Canadian Heritage Policy Research Group, *The Creative Economy: Key Concepts and Literature Review Highlights*, 2013. https://cch.novascotia.ca/sites/default/files/inline/documents/creative-economy-synthesis_201305.pdf.

De manera que “cobrar el bono demográfico en la región requerirá: una aproximación basada en el conocimiento (...)”.²³

En esta fórmula la fuerza de trabajo se convierte en una “materia prima” infinita (pues no está sujeta a las leyes de la materia) que es propiedad de cada individuo, pero que para hacerse rentable requiere la producción de un objeto inmaterial (un bien), una legislación que garantice el derecho al monopolio de su explotación (la renta obtenida por concepto de explotación de los derechos de propiedad intelectual) y su inserción en una “cadena de valor” creativa.

Por lo tanto, retomar un planteamiento que había surgido en la Gran Bretaña en la coyuntura específica de los años posteriores a los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher (1979–1990) y John Major (1990–1997) y que, para 2013 y tras la crisis financiera de 2008, no parecían ya la solución mágica que habían parecido al principio del gobierno de Tony Blair (1997–2007) tenía sentido como una manera de promover una “industria” que le permitiría a la región obtener una renta por cuenta de su patrimonio cultural, fomentar la creación de empresas y empleos.

Independientemente de los problemas intrínsecos a la idea misma de “industrias culturales” y de su implementación tardía en Latinoamérica, la inclusión de las artes como un subconjunto de las mismas también contribuye a la noción del arte como un trabajo “igual que cualquier otro”. Al justificar económicamente la relevancia de las artes (y de la cultura en general), lo que se afirma es tanto la producción de ganancias como un criterio último de validez, como la idea de cualquier actividad humana como actividad empresarial. Pero sobre todo se considera que la cultura, como producción de subjetividades y formas de organización es rentable en sí misma. Lo que implica que cualquier forma de producción cultural es susceptible de ser sometida a los imperativos de la explotación monopólica en una determinada “cadena de valor”. Por último, esto quiere decir que las condiciones materiales de esta producción son irrelevantes o nimias.

—

23— Iván Duque y Felipe Buitrago, *op. cit.*, p. 38.

Si la figura del artista como trabajador precario se vuelve un modelo para el trabajador del cognitariado, la economía naranja supone el entorno en el que éste se desempeña como natural y aislado de las otras partes de la sociedad. Las “cadenas productivas” creativas refuerzan la ilusión de que esta economía se produce exnihilo y se alimenta de puras ideas, talento, innovación, etc. Se mencionan los derechos de autor, se omite el aparato policiaco y los instrumentos de fuerza que son necesarios para que esto funcione. Se omite también que cualquier proyecto de esta índole requiere una infraestructura material para funcionar. La cultura no es un “valor agregado”, sino la fuente misma de la ganancia, la “materia prima” a ser transformada.

La coincidencia entre un arte concebido como laboratorio social que obtiene su estatus como arte a partir de estar inserto en las “cadenas productivas” de las instituciones públicas y privadas de promoción de la cultura con el microemprendimiento que debe ser rentable en la medida en que ofrece un “valor real” a la sociedad no es casual. De hecho, se podría decir que el arte de participación social es el arte característico del sujeto neoliberal, y no el que sigue funcionando en base a la compra-venta de objetos de lujo. No se trata de que haya algunos artistas sociales virtuosos y otros que tienen fines aviesos como el beneficio propio: no es una cuestión moral. Se trata de un mecanismo de producción de subjetividad en un contexto donde la misma producción de subjetividad (es decir, de formas de organización) se vuelve una forma de gestionar y coordinar todos los aspectos de la producción de manera intencional y programática. El arte social produce la ilusión (y aquí es donde podríamos volver a la ideología) de que hay una exterioridad produciéndose a sí mismo como otro dentro de un colectivo de sujetos indiferenciados (precarios o potencialmente precarios) frente a un capital que, a su vez, se le presenta como un igual, indiferenciado también. El artista que trabaja indistintamente con refugiados, ciegos, mujeres e indígenas como “otros” se mantiene unánime en la afirmación de su artísticidad como el inversionista que diversifica su portafolio.

Si asumimos, al menos provisionalmente, que hay un sujeto específicamente neoliberal, es decir, un sujeto que corresponde de alguna manera a una forma de organización social característica del neoliberalismo, el vínculo de este sujeto con las organizaciones y espacios de arte autogestivos no pasa simplemente por la cuestión de saber si éstos funcionan como microempresas o como espacios u organizaciones de resistencia. Es sólo a la luz de un estado presente de lo que es el arte ahora y del papel que desempeña en el conjunto de la sociedad que sería posible establecer ese vínculo más allá de una especie de voluntarismo que supone la posibilidad real de esa decisión al interior de las estructuras existentes aun cuando se enuncie como excepción y, en particular, cuando lo hace.

Abajo y a la izquierda. Donde lo personal es disputa política

Hay que pavimentar la cordillera
pero no con cemento ni con sangre
como supuse en 1970
hay que pavimentarla con violetas
hay que plantar violetas
hay que cubrirlo todo con violetas
humildad
igualdad
fraternidad
hay que llenar el mundo de violetas.
Nicanor Parra, *A propósito de la escopeta*

¡Abajo el muro!

¡Abajo el muro de la frontera norte, el de *wall de la vil street*, el que de un brinco tumba al migrante!

¡Abajo el muro de la 27 zona militar, justicia para los estudiantes de Ayotzinapa, porque aquí no se queman libros, sólo se quema al lector!

¡Abajo el muro de las casas de Tenancingo y del machismo que las erigió, libertad a las mujeres víctimas de trata, que caiga el muro que nos cosificó!

¡Abajo los muros de las minerías a cielo abierto, alto al despojo y a la explotación! La tierra y el agua no se venden, y la guardia nacional levanta una pared. Que nos diga a quién defiende.

¡Abajo el muro de los museos y galerías, al carajo con su arte elitista, clasista, tibio y capitalista! Que la cultura salga a la calle, ¡contra el arte y el artista!

¡Abajo el muro de todas las instituciones del Estado, la Iglesia y los bancos, resguardos de asesinos, violadores y defensores del gran capital y el patriarcado!

¡Abajo el muro de las universidades que protegen acosadores y violadores, nunca más contarán con la complicidad de nuestro silencio! Nunca más un mundo a costa de nosotras.

¡Abajo el muro del academicismo, al diablo con la objetividad, las teorías sin prácticas, la privatización del conocimiento y su occidentalización!

¡Abajo el muro que tiende el colonialismo y la invisibilización de las luchas de los pueblos originarios, abajo los discursos racistas disfrazados de progreso y mestizaje!

¡Abajo el muro de los derechos de autor, que viva el *copyleft* y el Creative Commons! El conocimiento es colectivo.

¡Abajo el muro del código cerrado, que viva el *software* libre! Que nuestra información goce de soberanía, que sus datos no sean nuestros muros.

¡Abajo el muro de nuestra imaginación, que nos impide imaginarnos de maneras diferentes, subvertir nuestros imaginarios, crear nuestras propias narrativas!

¡Que viva la ternura radical!

¡Abajo el muro, abajo el muro, abajo el muro! Y sobre todo afuera, afuera, afuera la tierra, las piedras, el cemento y la basura que están tapando las miles de fosas clandestinas en las que cientos de madres y familiares buscan desesperadamente pero también organizadamente. ¡Justicia, justicia, justicia!

Organizar y compartir la experiencia

Las siguientes líneas son un esfuerzo por compartir y organizar experiencias que han sido construidas de manera colectiva, que si bien soy yo quien las está nombrando aquí, en realidad, son gestadas desde procesos colectivos que no son fijos, rígidos, ni establecidos sino, por el contrario, que siempre se cuestionan, cambian, sufren tensiones, contradicciones e imperfecciones.

Ustedes disculpen si les hablo de mi vida, pero estoy convencida de que lo personal es político.

¿Se acabaron los relatos? ¿El paradigma cayó?

Recuerdo que cuando tenía 11 años una tarde llegó a casa un amigo de mi madre que llevaba una caja que le entregó muy solemnemente. Yo rodeaba la mesa estirando el cuello y abriendo los ojos, quizá eran chocolates, joyas o lápices de colores. Abrí la caja y entonces lo vi: eran un montón de pedazos de cemento, algunos manchados de pinturas de varios colores. Obviamente me sentí decepcionada y seguí mi camino pensando: “¡Vaya regalo, un montón de piedras, qué estafa!”. Tiempo después recordé el suceso y le pregunté a mi madre porqué le habían regalado piedras y ella me contó que eran pedazos del Muro de Berlín, que mucha gente se había reunido para tirarlo, que se había acabado la República Democrática Alemana, que allá habían vencido al socialismo pero que todavía nos quedaba Cuba.

Mi madre y mi padre son universitarios y llevan trabajando más de 42 años en la universidad. Mi padre también perteneció mucho tiempo al sindicato de telefonistas, y esto lo digo porque entonces tiene sentido que cuente que yo crecí yendo a marchas, asambleas y huelgas, escuchando a Silvio Rodríguez, a Óscar Chávez, a Violeta Parra y a El Tri. Crecí yendo a reuniones donde ahora intuyo que se tejía la clandestinidad. Crecí creyendo que la revolución vendría, que los burgueses caerían. Que había que luchar para que todos fuéramos iguales. Que había que defender los sindicatos de los rompehuelgas y charrismos. Que la lucha era por una revolución verdadera, justa, no como en la que participó mi bisabuelo, que quedó cojo cuando fue herido de bala combatiendo junto a Domingo Arenas y que vivió en la pobreza y murió muy viejo esperando que le reconocieran su participación en diversas batallas de la Revolución mexicana, para poder ser pensionado. Crecí escuchando las narraciones de los tíos, de cómo salvaron su vida en la marcha de 1972 y de cómo José Revueltas fue su maestro y amigo (porque no se puede ser maestro sin ser amigo)

Nos queda Cuba

En 1994, con muchos esfuerzos, mi familia me envió sola a Cuba. Mi madre y mi padre acertadamente me hicieron creer que era lo que yo quería de regalo para mis 15 años. En ese momento Cuba atravesaba por una de las mayores crisis en su historia debido al bloqueo económico.

Cuando iba rumbo al aeropuerto escuché en la radio que había habido un levantamiento armado por parte de un grupo indígena, que habían tomado San Cristóbal de la Casas, que habían leído sus demandas, entre las que estaban *un mundo nuevo*, “lucha por trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz”. Un grupo de sin rostros, que a la vez eran todos los rostros de abajo y a la izquierda.

Total, que cuando llegué a Cuba, con mis 15 años encima y mi carita de ratón mojado, me encontré con una población desesperada, con dispensarios vacíos, con mucho enojo, con una pobreza muy particular, porque no era pobreza de educación, ni de salud, ni de vivienda, era una pobreza de hambre. No había luz, pero en los hoteles sí. No había comida, pero en los hoteles sí. No había Coca-Cola, pero en los hoteles sí.

Entonces ¿para dónde iba la cosa? ¿Qué pasó?

Llegando a México me encontré con la declaración de la Selva Lacandona, que revelaba un mundo indígena que nos era ajeno, que decía que otro mundo es posible, que cuestionaba al Estado desde su raíz, al colonialismo, a la fuerza militar, que denunciaba la explotación y sujeción del mundo indígena por siglos, pero que también mostraba formas diferentes de organización, de colectividad y de trabajo que se planteaban desde la comunidad, la asamblea “de a devis”, los acuerdos, la discusión, la consulta a las bases. Otro mundo es posible. La digna rabia llegó. Una rabia creativa, en movimiento, que parte del amor y la defensa a la vida.

Durante esa época habían hecho efecto los grandes esfuerzos de mi familia por acercarnos al arte. El teatro llegó a mis días, yo digo que para salvarme, pues ¿qué sería de la vida sin poesía? Pronto me integré a un grupo de teatro independiente que se llamaba *A trasluz*, perteneciente a la Organización de Teatros Independientes de México —un movimiento que, en México, es bañado por la hermosa presencia de Blas Braidot y Raquel Seoane, teatreros del Teatro el Galpón de Uruguay que tuvieron que refugiarse en México debido a la dictadura en aquel país—, que seguía varias premisas:

—Hacer un teatro comprometido con el contexto social, un teatro revolucionario, que cuestionara el estado de las cosas, que hablara de la realidad imperante.

—Tener un elenco estable para reforzar el trabajo en grupo: el personaje a través del trabajo actoral y no del *casting*.

—Tener un espacio fijo propio, un lugar donde la colectividad se funda, un espacio que es un lugar de cultura y resistencia, que genera autonomía e independencia.

—Formar permanentemente a actores y actrices, garantizando el intercambio de conocimientos, de procesos creativos largos y de exploraciones que culminaban en obras de teatro que, si bien contaban con una figura directiva, eran creadas desde la colectividad.

—Tener obras de repertorio, es decir, que continúan en proceso de creación, que no son efímeras porque tienen un elenco estable que las sostiene.

—Lograr la manutención de las y los integrantes del grupo, uno de los puntos más difíciles que, sin embargo, por momentos sucedía.

Estas premisas sobre el modo de producción independiente se referían a una forma específica de organización del trabajo artístico fuera de las instituciones oficiales. Poder pertenecer a este proceso fue una experiencia que marcó mi forma de estar en el mundo. Antes de poder dar una función de teatro, nosotras, nosotros habíamos hecho la escenografía, el vestuario, la utilería, habíamos pegado cientos de carteles, visitado radios y prensa, habíamos pintando paredes, lavado baños y pisos,

habíamos ensayado, estudiado y entonces, sólo entonces, el teatro ocurría. El teatro como oficio.

Autogestión

El concepto de autogestión aparece como un elemento fundamental, asociado a la importancia del *grupo* como espacio de trabajo colectivo y como generador de un “sentimiento de pertenencia”. La autogestión abarca “desde la concepción del proyecto hasta su puesta en escena e incluso la creación de un circuito en el que se inserte”, y se vincula a una “construcción horizontal del trabajo” al interior del grupo, “con direcciones rotativas y roles participativos en la creación, producción y puesta en escena” (...) con la participación de los diferentes integrantes del grupo en la toma de decisiones.

**Mariana del Mármol, Gisela Magri y Mariana Lucía Sáez,
“Acá todos somos independientes”**

Al terminar *A trasluz* vinieron varios procesos, busqué talleres, clases, trabajé con directores que me acercaron al teatro de calle, comunitario, del oprimido. Pronto llegó la huelga de la UNAM de 1999. Por alguna razón —no pregunten por qué— me encontraba estudiando economía —¡imagínense, economía!— y desde Puebla pudimos articularnos con la huelga, generamos mítines, marchas y asambleas. También era nuestro movimiento, también era nuestro pliego petitorio.

Más allá de lo que haya ocurrido institucionalmente, de las hermosas marchas, de las grandes fiestas, de los grandes amores, de los líderes machistas leninistas, en la huelga se gestaron y se vivieron formas de organización diferentes, de producción de la vida, de las relaciones, de los espacios.

Fue entonces cuando un grupo de amigas y amigos fundamos Acción Directa Autogestiva (ADA), una colectiva indisciplinaria. En este espacio hemos tenido la oportunidad de vincularnos con diversos movimientos sociales, colectivas y grupos. Conocimos Cherán, la policía comunitaria de Guerrero,

el movimiento de Atenco, el colectivo de Jóvenes en Resistencia Alternativa, el movimiento independiente de “los panchos”, los movimientos en defensa de la tierra y el agua, la Unión Popular de Vendedores Ambulantes y a las dignas compañeras de Brigada Callejera. Durante nuestra existencia hemos impulsado un centro comunitario que ha estado ubicado en tres sedes. En estos espacios hemos trabajado de manera autogestiva: hicimos bicimáquinas, hornos de pan, tuvimos un huerto urbano —que ¡ah, cómo daba acelgas!—, tuvimos dos foros teatrales, varios *hacklabs*, un *hackmitin* y un encuentro *transhackfeminista*, talleres de autodefensa, muchos performances, intervenciones, obras teatrales y conversatorios. Como muchos otros colectivos y grupos, muchas partes de nuestro accionar y formas de relacionarnos han sido con el lenguaje del teatro, el performance y la intervención. Hemos luchado por que el “arte” no sea un acompañamiento de los movimientos sociales, sino que sea el movimiento mismo. Un arte que se desprege del fetichismo y la mercantilización, que no obedezca ni esté al servicio de las reglas del mercado. Un arte que se emancipe de su categoría de arte. ¡Que viva la ternura radical! ¡Que viva el arte en la cotidianidad! ¡Que la poesía sea pan nuestro de cada día!

Entonces, después y durante varios de estos procesos, tuvimos acercamientos con los diferentes feminismos. Aquí encontramos eco en muchas cosas que nosotras veníamos ya pensando y viviendo. A propósito, quisiera citar algunos fragmentos del poema *Me dijeron*, de Karina Vergara Sánchez, que a mi parecer clarifican y sintetizan gran parte de nuestro sentir:

El otro día me dijeron
que frene la lengua,
que modere los actos,
que critique, que señale,
que me inconforme.

Pero, en voz baja.
Y entre nosotras.

Que los compañeros de lucha,
cualquier lucha,
se pueden sentir afectados.

Que espere, que el movimiento social,
cualquier movimiento social,
tiene planes para las mujeres,
pero, que espere,
todavía no es el tiempo, ni la hora.

(...)

Que cuide a los compañeros,
que sea amorosa,
que les haga sentir bienvenidos,
que mis reclamos no vayan a ofenderlos.

Me lo dijo una, que se dice compañera,
y le he preguntado.

Pero, no ha ido a ver al indio,
para decirle que denuncie bajito
al caxlan que lo desprecia.

Y no ha ido a ver al obrero,
para decirle que espere,
que sea más amable
en sus reclamos con el patrón.

Y no ha ido a ver al campesino,
para decirle que defienda su tierra
con amabilidad y sonrisa.

Pero a mí, sí ha venido a hablarme
para decirme que no vea,
que si veo no señale,
que no lo tome como ofensa.
Que comprenda.

(...)

Yo entiendo ser mujer de otra forma.
Yo quiero de otro modo hacer las cosas.

No voy a disculparme,
No puedo condolerme.
Porque tengo esta voz.
Es voz libre y autónoma.
Es voz nueva, revolucionaria.
Tengo esta voz fuerte.
Voz lesbiana, nunca más silenciada.¹

Encontramos la política en femenino que nombra Raquel Gutiérrez, que rompe con la forma de hacer política de manera patriarcal, vertical, a ratitos, colonizada. La política en femenino (igual que el arte en femenino) es cotidiana, deja de nombrar desde lo masculino, subvierte, escucha, dialoga, acomoda el mundo desde lo indecible, da un sentido hacia la creación y la vida en común. Hacia la autodeterminación y la lucha por la felicidad.

El giro colaborativo: el extractivismo social y el trabajo delegado

Ante la propuesta de problematizar los modos como el arte contemporáneo ha capitalizado el trabajo delegado y precarizado de otros colaboradores para alimentar tanto iniciativas autogestivas como el sistema global del arte, ¿cuándo podemos hablar de colaboración y cuándo de explotación?

Yo sólo quiero aclarar que, si hacer arte contemporáneo significa hacer arte de la actualidad, nosotras no hacemos eso, porque creemos que el tiempo no es lineal, creemos que

1— Patricia Vergara Sánchez, “Me dijeron”, *Cuaderno de poesía crítica*, núm 115, Biblioteca Virtual Omegalfa, 2014, pp. 34-37.

tenemos que estar en relación directa con el pasado nombrándolo desde nosotras y nosotros mismos. Tenemos que dialogar con los que ya no están, con los que están y con las y los que no han nacido. Es por ello que, si les digo que mis abuelas están a mi costado, no es mentira. Ojalá las puedan ver. No vivimos la actualidad pensando en que atrás hay un tiempo que no es actual, que está muerto, que ya pasó.

En este sentido, quizá el problema de *lo colaborativo* en ciertas formas de arte contemporáneo tiene que ver con que se ha entendido como *integrarse a algo fragmentado*, lo que al final no genera un sentido de pertenencia ni de colectividad, y por ello el despojo y la invisibilización del trabajo es más sencillo. Al respecto, me gustaría poner algunos ejemplos:

1. En el mes de octubre de 2019, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla lanza una convocatoria llamada Maratón de Teatro, que convoca a grupos de teatro independientes e instituciones a festejar el aniversario de un foro de teatro que lleva el nombre del actual rector “Dr. José Alfonso Esparza Ortiz” en el Centro Cultural Universitario, dando funciones sin ningún pago (ni en efectivo ni en especie) y previo proceso de selección.

2. En las diferentes redes sociales existen diversas campañas sobre “Yo cobro porque soy artista”. Si las buscan en internet les saldrán un sinnúmero de imágenes y escritos que reproducen ideas como la siguientes: “No cobro caro, valoro mi trabajo”, “Soy un artista, esto no significa que vaya a trabajar gratis”, “Soy un profesional, no trabajo gratis”, “No cobro por lo que hago, cobro por lo que sé”, “Artista, cada vez que haces un trabajo sin cobrar o cobrando poco... te condenas a cobrar poco siempre, a que los clientes crean que tu trabajo no tiene valor y que las horas que inviertes no han valido nada”. Este tipo de conceptualizaciones reduce todo a relaciones monetarias, sin posibilidad de generar relaciones de intercambio, solidaridad, creación y apoyo mutuo, por consiguiente, operando en términos de cliente y vendedor.

3. En noviembre de 2019, la Secretaría de Igualdad Sustantiva de la ciudad de Puebla convocó a un “conversatorio” feminista en el marco del día internacional contra la violencia de género, cabe señalar que el conversatorio es un formato utilizado por

los colectivos y movimientos al menos desde hace 15 años para generar espacios horizontales de diálogo, escucha y puesta en común de acuerdos. Con la entrada de gobiernos progresistas y de compañeras y compañeros a sus líneas, los movimientos sociales, colectivos y grupos se enfrentan a la institucionalización y despojo de palabras, conceptos, estrategias y formas de hacer que se gestaron desde abajo y a la izquierda.

Contrario a esto viene a mi mente el Llanero Solitito, recientemente fallecido. Recuerdo perfectamente que más o menos en el año 1998 asistí a dar función con el Sindicato de la Ruta 100 y, antes de mí pasó a actuar el Llanero Solitito del grupo Cleta, un grupo de arte callejero muy importante para el teatro político de la década de los setenta. Al terminar su presentación los y las compas del sindicato le dieron un reconocimiento y dos botes grandes de leche Nido llenos de monedas. Este dinero lo habían juntado exclusivamente para él, como reconocimiento a su trabajo. Le dijeron: “tú siempre has estado con nosotros dando funciones y hablando de nuestros problemas, eres parte de aquí, gracias”. Le dieron aplausos y abrazos y eso me conmovió porque, aunque haya mucha gente del gremio que lo acusara de hacer un arte panfletario, sin duda esa gente nunca sentirá lo que es el amor y reconocimiento de la banda hacia tu trabajo, una banda que ha sido sistemáticamente precarizada. También quiero citar dos pequeños párrafos de “el Mastuerzo”, que están en un texto leído por él en el Festival de la Digna Rabia, en diciembre de 2010 en el Centro Indígena de Capacitación Integral (CIDECI) en San Cristóbal de la Casas:

—¿Enemigo? Enemigo es todo lo que impide ser justos y felices, felices y justos, ¿sí o no?

—¡Sí!— responde la gente.

—No hay cosa más alta que el gusto por cantar y ser útil como ninguna mercancía, y gratis, faltaba más. En la canción, como en el arte, todo lo más hermoso ha sido ansina y será mero así, de a gratis. ¿De qué otra forma puede ser libre lo que uno canta? Que me vendo como puta sería mucho decir, no cualquiera es puta. Y no, mi canción es para, donde y quien yo

decida, de bombero solo tengo los calzones, es más, tengo enjundia de piromaníaco, juego a la tiendita mientras incendio la mercancía... Mi canción es para los pobres. Soy orgánico a su clase, como se decía antiguamente. El arte por el arte mismo es una mala mamada ¿De qué se trata? De que, junto a todos, junto a todas, tome las riendas de mi vida cantando a lo que hoy no existe; cada quien a su manera; mi canción está abajo y a la izquierda, ni más ni menos.

Espero haberme hecho entender con estas ideas sueltas, difíciles de tejer en su conjunto. Sólo me queda decir que la autogestión, la colectividad, la autonomía y la autodeterminación son categorías antagónicas a la hegemonía, al Estado, y están en constante tensión y conflicto. No están determinadas. Son cambiantes y, sobre todo, son procesos no definitivos. Son búsquedas por hacer fuera de lo establecido. Son creaciones de mundo alternativas al capitalismo. Son utopías aquí y ahora.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Gerardo Mosquera
en conversación con
Alberto López Cuenca

El enemigo en casa. Arte desde Latinoamérica: entre la revolución y la globalización

Este texto es una transcripción editada de la conversación que tuvo lugar en el ITESO, Guadalajara, el 14 de octubre de 2019 en la sección “*Made in Mexico: Las venas abiertas del arte contemporáneo en América Latina*” como parte del programa de *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*.

Alberto López Cuenca (ALC): Me gustaría comenzar invitándote a reflexionar sobre tu papel en la organización de la Bienal de La Habana y lo que significó para ella el año de 1989, con la puesta en marcha de su tercera edición, que se caracterizó por consolidar un campo expandido para el arte contemporáneo fuera de los centros occidentales consolidados y, a su vez, marcada por una coyuntura política excepcional, el desfondamiento del bloque soviético, crucial en la construcción del proyecto político cubano.

Gerardo Mosquera (GM): Fui fundador de las Bienales de La Habana y por lo tanto es un tema del que puedo ser a la vez historiador y participante testimonial. La Bienal de La Habana se crea en 1984. Hay que situarse en el contexto: en primer lugar, en Cuba existía una cantidad de eventos en el arte y la literatura, eventos internacionales de importancia que se correspondían con esa voluntad de la Revolución cubana de siempre tener una proyección internacional y construir una imagen positiva. Estaba, por ejemplo, el Premio Casa de las Américas, ese premio literario que fue extraordinariamente influyente. Estaba el Festival de Cine, había un festival de teatro, etc., pero no había ningún evento de esas dimensiones en el terreno de las artes visuales. Se crea la Bienal con el objetivo de hacer un evento de gran magnitud dirigido hacia el arte del llamado “Tercer Mundo”, un término que hoy en día ha caído en desuso, se habla más del “Sur global”. La primera bienal en 1984 se limita a Latinoamérica simplemente porque fue como una Bienal de entrenamiento, por decirlo así, para ir organizando las cosas, y Latinoamérica era más conocida para nosotros. Ya en 1986 es una bienal

plenamente internacional, era su objetivo. La bienal de ese año para mí tiene tanta importancia como la de 1989 porque es la primera exposición global. La historia del arte o la historia de las exposiciones le ha adjudicado este título a *Magiciens de la terre*, que ocurre tres años después, en 1989 en París. En realidad, en esta segunda Bienal de La Habana participan más de 300 artistas de 57 países, con una cantidad enorme de obras. Se involucraba prácticamente a la ciudad entera. Esto establece la creación de un primer espacio que no existía para el encuentro, la discusión, la investigación y difusión de todas estas escenas de arte contemporáneo que estaban activas por todo el mundo y que habían sido condenadas a una vida local. En aquella época, la circulación internacional del arte era extraordinariamente segregada. Hicimos una investigación y solamente el 5% de los artistas que habían participado en las grandes exposiciones periódicas de arte en esa época —que no eran muchas: documenta, Venecia, Carnegie International, Sidney, São Paulo— eran de países que no pertenecían a América del Norte, Europa Occidental, Australia y Japón. Era una situación prácticamente de *apartheid*. Por eso he dicho que la Bienal de La Habana se convierte en una especie de gigantesco *Salon des refusés*, donde todos los rechazados del mundo se reunían, se encontraban, se conocían e intercambiaban. Me parece que el gran valor de la bienal fue sobre todo crear este tercer espacio, este espacio otro de circulación. Para la bienal de 1989 se reduce un poco el número de participantes, porque aquello era realmente demasiado, era algo que se volvió inabarcable, un poco a la cubana, con esa grandilocuencia de los cubanos, una cosa gigantesca. Entonces se controló un poco más y se dieron algunos pasos en cuanto al modelo de bienal que me parece muy importante. Debo insistir que desde la primera bienal no hubo participación nacional, es decir, se iba en contra de ese esquema reductor de organizar por Estados-nación. Desde la primera bienal también hubo una conferencia internacional importante a la cual le prestamos mucha atención y de cuyas ponencias se hacían después una publicación, pero todavía la bienal tenía jurados y se daban premios, algo a lo que me oponía

fuertemente, pero se insistía mucho en esto. Ya a partir de la tercera bienal, eso desapareció.

Ahora bien, ¿por qué organizar este evento? Yo hablaba de esa voluntad siempre de la Revolución cubana hacia la proyección internacional, pero hay otra cosa. En la época, Cuba estaba totalmente metida dentro del bloque soviético, no pertenecía al Pacto de Varsovia, pero sí al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), y dentro del bloque se le había asignado el papel de tratar de convertirse en un líder cultural del Tercer mundo, precisamente por su condición de país caribeño, país situado en una extraordinaria posición geopolítica: a menos de tres horas de vuelo de Nueva York, en pleno Occidente. Como vemos, la bienal tenía este carácter doble que es muy importante enfatizar. Por un lado, formaba parte de una geopolítica propia de la Guerra Fría y, a su vez, y esto es lo que le permitió ser un evento fecundo, sus objetivos coincidían con una necesidad obvia en la escena artística internacional, en la circulación internacional del arte que estaba tan segregada. Entonces el poder político en Cuba, con gran clarividencia, lanzó la bienal y permitió que los técnicos que la organizabamos pudiéramos trabajar con libertad.

Tenían gran claridad de que no se podía hacer un evento dirigido a todo el llamado Tercer mundo, con su extraordinaria diversidad, siguiendo un modelo marxista o de izquierdas estricto. En el catálogo de la segunda Bienal de La Habana hay un texto por un colega iraní que empieza alabando a Alá, y eso se publicó en Cuba en esa época, en el catálogo. Es decir, había que tener manga ancha, había que tener mano izquierda para poder agrupar a toda esa cantidad de gente tan diversa. Esto nos permitió trabajar de una manera más dirigida, plantearnos una estrategia y una reflexión acerca de las posibilidades de la práctica del llamado arte contemporáneo en situaciones poscoloniales y periféricas. Debo decir que en la época recibimos muchas críticas desde la izquierda, que consideraba esta práctica del arte contemporáneo en estos países como colonizada, y que lo que había que hacer era ir a buscar era la autenticidad del arte tradicional. Nosotros teníamos una gran claridad en esto y decíamos: es cierto que esta práctica del arte contemporáneo

ha sido impuesta por el colonizador, pero ahí está, y los artistas están lidiando con ella y lo importante es ver qué se hace con eso y de qué forma esta práctica está actuando de una manera descolonizadora o se está colonizando más.

Éste era, a nuestro modo de ver, el desafío que estaba planteando. La Bienal debía servir como el espacio de divulgación y conocimiento de estas prácticas. Es interesante que la caída o el derrumbe del Muro de Berlín ocurre durante la semana inaugural de la bienal, lo que resultó muy significativo. Estaba allí Gerhard Haupt, un alemán que lleva el sitio web *Universes-in-universe*, que cubre todas las bienales, y recibe las noticias de Alemania, porque en Cuba no se daba mucha divulgación a esto, porque por supuesto el gobierno cubano estaba en contra de la caída del Muro, querían volver a armarlo, querían apoyarlo. Entonces me decía: “Gerardo, en mi país están pasando cosas muy extrañas, a los agentes del *Ministerium für Staatssicherheit* (Stasi, Ministerio para la Seguridad del Estado) los han tomado presos y los mandan a trabajar en las minas. ¡No lo puedo creer!”. Era una situación de asombro, no se pensaba que algo así pudiera precipitarse de la manera como ocurrió.

ALC: Permíteme que me detenga en algo que creo que merece la pena enfatizar y que comentabas brevemente: la sospecha o incredulidad de la izquierda respecto al papel del arte contemporáneo. La relación a lo largo del siglo xx entre el arte de vanguardia más experimental y ya sean los partidos comunistas o los regímenes socialistas o el socialismo realmente existente, digamos que no fue muy buena. Si pensamos en el constructivismo soviético y la censura de Stalin o en el Arte Concreto-Inventiva en Argentina y su desencuentro con el Partido Comunista o incluso acá, no hay que irse muy lejos, en Puebla con el experimento que hicieron quienes serían luego el Grupo Mira a principios de la década de los setenta en la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) con la Escuela Popular de Arte, en la que recurrieron al arte cinético y a la abstracción para producir un material gráfico de intervención en el espacio público y se encontraron con el rechazo del Partido Comunista mexicano

que tachó ese arte de “pequeñoburgués”: ése no es el arte que hay que realizar para llevar a cabo una revolución. Creo que es muy importante subrayar esto, que en Cuba en 1984 un régimen declarado socialista abrazara y abriera una plataforma para la experimentación que conlleva eso que llamamos arte contemporáneo. Hay ahí algo paradójico: el estatuto escurridizo de las prácticas del arte contemporáneo que ciertas posiciones de izquierda van a descalificar como pequeñoburguesas o que no representan el arte “auténtico”, que es el arte indígena o de las minorías o popular y, por otra parte, va a ser criticado también por las posiciones conservadoras de derecha porque es un arte experimental que no responde al panteón estético consagrado. En este sentido, es interesante llamar la atención sobre cómo se puede configurar un campo de acción para el arte contemporáneo desde dentro del propio proyecto socialista cubano.

GM: En esto hay algo muy importante: el partido comunista de la Tercera Internacional, que se fundó en Cuba en el año 1925, agrupó una cantidad de intelectuales de vanguardia. Es decir, no podías ponerte en contra de eso porque tú mismo eras fundador del Partido Comunista. Estoy pensando en gente como el poeta Nicolás Guillén, Juan Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, Félix Pita Rodríguez. Ésta era la intelectualidad de avanzada, moderna, que traía el cambio. Entonces era una contradicción que ellos mismos entraran en conflicto con estas posiciones. Esto llega a la época de la Revolución cubana y se mantuvo a pesar de los intentos de ciertas figuras más dogmáticas de tratar de imponer el realismo socialista, que nunca prosperó en Cuba.

Cuando Cuba entra de lleno en la esfera soviética a principios de los años setenta, lo que ocurre es un intento de ideologización de la práctica del arte desde el poder y un intento de control, aunque no tanto desde el punto de vista formal. No se reprimía cierta experimentación formal, sino que se trataba de fomentar un arte ideologizado y un arte que llevara adelante una proclamación de la identidad nacional cubana y latinoamericana de una manera ilustrativa.

Esto se impuso desde el poder en los años setenta y algunos de los artistas más importantes fueron dejados de lado — muchos de ellos, además, porque eran homosexuales o eran personas religiosas—. Entonces ocurre un fenómeno extraordinariamente interesante que arrancó a fines de los años setenta y se consolidó en los ochenta: la eclosión de una nueva generación de artistas plásticos que renueva la escena y, sin tener un discurso programático, introducen lo que llamamos arte contemporáneo en la práctica en Cuba e ignoran totalmente esta imposición oficial. Se produce entonces un debate ideológico-cultural muy fuerte entre estos dogmáticos y estos nuevos artistas y críticos que apoyábamos ese cambio. Esto tuvo repercusiones de gran importancia también para el contexto en el que ocurre la Bienal de La Habana. Ese carácter avanzado, abierto, liberal que tenía la bienal, es también un resultado del contexto de época en Cuba, donde esta eclosión renovadora, que desde las artes plásticas pasó a todas las manifestaciones culturales, le dio un marco muy fecundo a la bienal.

Ocurre algo que tiene lugar en Cuba antes de la caída del Muro, incluso antes de la Perestroika y la Glásnost traídas por Gorbachov en la Unión Soviética: de entre estos jóvenes surgió un arte crítico, no un arte crítico panfletario, pero sí reflexivo, en que ya se empezaba a contestar la retórica oficial, la dogmatización, y que empieza a pensar en el fracaso de un proyecto utópico y a discutirlo de una manera muy internalizada por los artistas, no desde fuera sino como participantes en este proceso. Entre estos artistas podría mencionar a Tanya Angulo, Adriano Buergo, Flavio Garcíandía, el Grupo Arte Calle, Glexis Novoa, José Ángel Toirac, Tonel, entre otros. Se implantó así en Cuba, desde mediados de los años ochenta, una cultura crítica en todas las manifestaciones de las artes que llega al día de hoy.

ALC: Hay precisamente un proyecto curatorial que presentaste en México en 2011, que llevaba por título *Crisiss. Latinoamérica, arte y confrontación, 1910–2010*, en el que rastreamos todo un conjunto de prácticas que no estaban orientadas a producir un imaginario asociado con la independencia y el Estado

nacional, sino que eran antagónicas a ese imaginario. Es interesante porque creo que en general los relatos de la historia del arte más tradicionales, los que no atienden a otros tipos de agencia más sociales o “desde abajo” sino que prestan atención a escuelas, estilos y autores geniales, quizá pasan por alto que hay unos momentos de reconfiguración del campo del arte, 1810 es sin duda uno de ellos, como 1848, 1968 y 1989.

Me gustaría citar un breve fragmento de un texto que escribiste para esta exposición donde reunías un conjunto increíblemente heterogéneo de artistas que abarcaba un siglo de producción — desde Rosemberg Sandoval, Tarsila do Amaral, Teresa Margolles a Diego Rivera—, lo que representaba un *tour de force* muy interesante al proponer una relectura de ese tipo de producciones en una clave distinta que no es la del relato del Estado nacional triunfante que conmemora su independencia acríticamente. Permíteme que recuerde ese pasaje en la introducción del catálogo: “La muestra no evoca estos aniversarios de modo apologético sino crítico, a tenor del difícil momento en que vivimos. Así presenta una mirada a obras artísticas de confrontación y transgresión social creadas en Latinoamérica durante los 100 años transcurridos de la primera de estas conmemoraciones. Si no hay puños alzados, tampoco hay muchos ejemplos de obras que trascienden lo artístico hacia un campo expandido de prácticas que parecen disolverse en la directa acción social y política”.

Esto me resulta muy interesante porque parece abogar por un emplazamiento intersticial, un punto muy inestable de tensión, por el que creo que la propia Bienal de La Habana también había transitado.

Subrayabas entonces que lo que se estaba reuniendo en esa muestra ni debía ser asociado con un arte militante panfletario o identitario ni tampoco con algo que en las últimas décadas hemos tendido a naturalizar también, que el arte de confrontación ha de disolverse en los movimientos sociales, que tiene que haber una indistinción entre, digamos, las prácticas que pone en marcha el EZLN o #YoSoy132 y las artísticas.

En ese pasaje que cito abogas por un lugar —que no sé cuán sencillo sea precisarlo— que representa una declaratoria

de intenciones muy importante porque estás hablando de un arte que disiente de eso, que produce un imaginario estatal oficial, pero que tampoco identificas con esas prácticas que se podrían asociar con los movimientos sociales ¿Sobre qué intentaba llamar la atención un proyecto como *Crisiss*?

GM: En realidad fue una decisión curatorial porque yo veo que hay una contradicción en estas prácticas que tienen un carácter más directamente social, comunitario, etc., que al sacarlas de donde están son llevadas al formato exhibición en un espacio aurático.

Como curador me parece una contradicción no resuelta, y esto obliga también a algo que detesto: las exposiciones donde hay archivos y materiales que nadie puede leer ahí de pie. Son prácticas de las que no se puede dar cuenta sino mediante la documentación. Por un lado, estas manifestaciones se pueden documentar mejor a través del internet, de un libro, una revista o un video: ¿por qué esta vuelta a convertirlas en una especie de objeto artístico/aurático y colocarlos ahí en el cubo blanco? Para mí hay una contradicción no resuelta. Por otro lado, yo quería darle una consistencia a la exposición para un lugar como el palacio de Bellas Artes que es muy visitado por gente de todo tipo —las familias van ahí los domingos, está junto a la Alameda, un paseo de la gente popular que entra a Bellas Artes y ve lo que hay.

Yo quería buscar obras que tuvieran una presencia visual y que pudieran ser más amistosas para su recepción por un público amplio general y no sólo por un público especializado, porque esa característica tiene este edificio. Eso fue el porqué de esa decisión y debo insistir en que no es que yo esté en contra de estas prácticas, todo lo contrario, pero pienso que una exposición es una entidad signifiante en sí misma, un hecho de comunicación, y tiene que estar en una relación contextual tanto con el espacio como con el ambiente de la comunidad donde se va a presentar. Pienso que los curadores nunca deben olvidarlo. Dicho esto, debo señalar que había alguna de estas prácticas artísticas que tenían una documentación visual más comunicable y sí fueron incluidas. Por ejemplo, están *El siluetazo*

y en *Tucumán arde*, en la Argentina, *Lava la bandera*, en Perú, *El susurro de Tatlin*, de Tania Bruguera, en Cuba... y otros ejemplos de lo que hoy llamaríamos “artivismo”. Es decir, había también obras de acción social, no estaban completamente excluidas, pero no había obras que implicaban un trabajo comunitario de largo alcance, más metido dentro de comunidades específicas. Por otro lado, el arte de confrontación no tiene por qué ser proclamada y militantemente político, ni necesariamente activista, ni, por supuesto, debe limitar su búsqueda de renovación en el lenguaje artístico.

ALC: En tu trabajo, sobre todo en la década de los noventa, en un texto que llevaba por título “Contra el arte latinoamericano”, tomas una posición muy singular. De nuevo, creo que se trataba de una posición inestable que tenía que ver con intentar situar la configuración del arte latinoamericano en una posición que lo desvinculaba, por una parte, de un imaginario folclorista y, por otra, de unas posiciones que lo descalificaban por haber sido siempre una suerte de sucedáneo del arte de vanguardia. Ya había habido todo un conjunto de ejercicios críticos que habían intentado darle un lugar singular al arte latinoamericano antes de 1989, en el que destaca Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón, Frederico Morais y muchos otros.

Tu posición es muy específica respecto a dónde imaginar una práctica del arte latinoamericano en el contexto global de la década de los noventa. Esto me parece que es muy distintivo y marca una diferencia muy notable en relación con esos otros teóricos, teóricas, pensadores e historiadoras, y hay algo ahí que es singular porque de nuevo tiene que ver con esa paradoja inicial de la que hablábamos en relación con la propia caída del Muro, que significó una liberación, es decir, una suerte de quitar de en medio el control totalitario de ciertas formas del Estado, pero, por otro, también trajo consigo el desfondamiento de un proyecto y un relato colectivos que diera sentido a las formas de hacer de una manera no individual sino social. De alguna manera, con la globalización pasa algo similar: por una parte, parece permitir la liberación de estos vínculos folcloristas localistas, pero a cambio

de suscribir una lógica comercial. El *boom* de la bienalización en la década de los noventa parece que obligaba a que esa independencia que podría cobrar el arte latinoamericano la tenía que alcanzar a cambio de circular por ciertas redes claramente configuradas del mercado global del arte. ¿En qué medida la globalización permitió emancipar al arte latinoamericano? Tú tenías una posición muy clara al respecto, ¿qué dirías?

GM: Cuando hablaba de “contra” el arte latinoamericano, o de que el arte latinoamericano dejaba de serlo, no quería decir que estaba en contra del arte hecho en esta parte del mundo, sino que me refería al problema del apellido, a esa condena de tener que circular bajo el apellido “latinoamericano”.

Hay un arte sin apellido que es el arte occidental hegemónico, y después hay arte latinoamericano, hay arte africano, arte asiático, etc. Me parece que son apellidos reductores. Hace tiempo me pasó un hecho muy curioso con la revista *ArtNexus*. Hice una crónica de una exposición que se celebró en Austin — donde estaban Cildo Meireles, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer —, y escribí en castellano para *ArtNexus*: “Cildo Meireles, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer son tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy”. Algo así. Esta revista tiene ediciones separadas en inglés y en español, y en la traducción al inglés me pusieron “Meireles, Jaar y Camnitzer son tres de los más importantes artistas conceptuales latinoamericanos de hoy”. Es decir, el traductor se creyó en la obligación de meterle el apellido, cosa que no estaba en mi texto. Funcionó un complejo de inferioridad que impedía reconocer a estos artistas como figuras de importancia mundial. Yo estaba francamente en contra de todo esto, me parecía que el arte latinoamericano era condenado a una circulación de gueto: había un circuito para el arte latinoamericano, y aparte estaba el circuito del arte sin apellido. Es un esfuerzo de época el que se hace por algunos críticos en ese momento de luchar contra esa segregación y de tratar de ganar para el arte latinoamericano tanto como para el africano o de cualquiera de los otros del llamado sur global, la posibilidad de una circulación general al mismo nivel que cualquier otro.

Por otro lado, ¿qué es el arte latinoamericano? ¿qué parámetros podemos encontrar para agrupar la producción de esta cantidad de países tan diferentes, tan variados? Eso me parecía un poco problemático y a la vez me planteaba una crítica a la totalización de la noción de Latinoamérica, una noción extraordinariamente problemática y discutible, difícil. Esto formaba parte de todo un discurso de época signado por la posmodernidad —por toda la teoría poscolonial, los estudios culturales, el discurso feminista— que tendía más a romper con estos grandes relatos totalizadores. Iba por ahí esta cuestión.

ALC: Si me permites en este retrato que haces, quizá detenerme en dos intervenciones específicas que desde tu trabajo haces en la configuración de ese campo, uno es como curador y el otro como crítico, quiero decir, parecería que enunciar esto que acabas de relatar desde La Habana podía ser visto como un acto de la periferia, un gesto, en última instancia exótico, pero resulta que habías comenzado a trabajar a finales de la década de los noventa en proyectos de curaduría para varias instituciones desde el lugar de enunciación hegemónico, desde el New Museum en Nueva York, donde llegas en 1999, y presentas trabajos sobre Cildo Meireles; y una segunda propuesta curatorial, que me gustaría mencionar, que tiene lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde la capital del antiguo imperio, Madrid, *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* (2000). Aquí hay algo que es interesante porque se podía permitir que tú hablaras en español y que hablaras desde la periferia, para luego ser traducido, como en ese desencuentro que contabas en *ArtNexus*, pero en estos casos ya no estabas siendo traducido, estabas *speaking in tongues* pero desde el propio lugar de enunciación hegemónico. Creo que aquí hay algo singular porque, digamos que desde ciertas posiciones, habría quienes sostendrían que no habría que hablar desde ahí, que en realidad había que construir una posición antagónica, desde la periferia, desde unas posiciones identitarias fuertes, no habría que hablar desde el lugar de enunciación que ha construido el discurso metropolitano, o las instituciones coloniales,

etc. ¿Cuál es tu relación con eso? ¿Cuál es tu ambigua relación con construir un relato que ya no iba a ser el relato hegemónico, pero desde una posición y desde unas instituciones que sí lo eran?

GM: Me parece que no había que dejarle estas posiciones de poder a la *mainstream*, al discurso y al poder hegemónicos. En esto varios colegas actuamos de este modo, quizá el más destacado haya sido Okwui Enwezor, fallecido recientemente. Tratamos de abrir y transformar las instituciones centrales desde dentro, cambiarlas, crear espacios de diversificación para dar voz a una pluralidad de nuevos agentes culturales desde ahí. En el New Museum, Dan Cameron y yo, que éramos los curadores de una nueva etapa en la institución, nos planteamos presentar en Nueva York, una ciudad muy provinciana, una cantidad de artistas de gran importancia que no habían recibido exposiciones de museo allí ni en ningún otro lugar de Estados Unidos. Era hacer exposiciones bien curadas y amplias de estos artistas con un buen catálogo y presentarlos y discutirlos allí. Uno de los casos fue una exposición de Cildo Meireles que tomó todo el espacio del museo.

Es interesante que ella mostró el dogmatismo de los circuitos de poder, porque muchos entendidos veían de pronto a este brasileño que hacía arte conceptual, que era político y creaba una obra a la vez sensual, que implicaba otros sentidos además de la visión... No podían comprenderlo, era una ruptura. Cildo funcionaba ahí como un agente desestabilizador de estas convenciones canónicas centrales, que clasificaban determinadas prácticas artísticas de acuerdo a los modelos que habían funcionado en esos medios. La sola presencia de estos artistas —que no eran sólo latinoamericanos. Por ejemplo, estaba Mona Hatoum también—, desestabilizaba.

Por un lado, había una invasión hacia estos circuitos de poder y, por otro, una subversión de ellos desde dentro, por la acción de estos nuevos sujetos que participaban allí y abrían la visión. Ustedes en general son muy jóvenes y no conocen ahora, en este mundo más internacionalizado y donde tenemos

una visión más plural, más polimórfica, lo que era todavía una época donde lo que se llamaba “internacional” era realmente la producción cultural de occidente, es decir, de Norteamérica y Europa occidental, muy cerrada. Todos esos pasos que se daban nos beneficiaban a los excluidos, pero también beneficiaban a los que excluían porque ampliaban su visión, les permitían tratar de comprender e incluso de disfrutar las prácticas artísticas que se estaban produciendo en todo el mundo.

ALC: Nos puedes decir algo sobre la experiencia en el Reina Sofía, que es la segunda exposición, ¿por qué ese intento de replicar como una parodia el *dictum* minimalista “no es sólo lo que ves”? ¿Por qué esa confrontación directa con ese relato?

GM: Esta exposición formó parte de un conjunto de exposiciones de arte latinoamericano que se hizo en el año dos mil. La intención era hacer una gran muestra de arte latinoamericano, una de estas exposiciones gigantes terribles, y esto se lo encargaron a Octavio Zaya. Él le comentó al director del Reina Sofía que esto no tenía sentido, que él no se sentía capaz de poder curar algo así. Entonces nos convocó a un grupo de curadores latinoamericanos para trabajar en el proyecto, y como resultado de las discusiones que tuvimos se acordó no hacer la megaexposición *blockbuster* que se tenía pensada, sino hacer un conjunto de exposiciones diferentes sin afán omniabarcador, enciclopédico, sino tocar distintos temas, distintos aspectos desde la visión de cada uno de los curadores que organizaba cada una de estas muestras. Dentro de esas discusiones yo tenía la posición más radical, a mí me parecía que no había que hacer ninguna exposición de arte latinoamericano, sino que el museo simplemente debía abrir su programación a los artistas latinoamericanos. Y que pusiera a Orozco, que pusiera a éste o al otro ahí, sin más, como parte de su programa. Pero es de nuevo esta idea del gueto: “Vamos a hacer algo con Latinoamérica”. Yo estaba contra eso y estuve a punto de retirarme, pero me di cuenta de que era más útil tratar de participar y construir desde dentro. Me planteé así una exposición que supuestamente debía

ser de arte latinoamericano, pero que incluía una cantidad de artistas que no eran latinoamericanos: era simplemente una exposición temática sobre una cuestión que había sido muy fuerte en Latinoamérica, pero no exclusivamente. Por tanto, tenía artistas latinoamericanos, pero tenía también artistas europeos, africanos, asiáticos.

Era muy curioso cómo en la prensa española publicaban algo de la exposición y decían “esta exposición de arte latinoamericano *Pervirtiendo el minimalismo*”, y ponían fotos de artistas que no eran latinoamericanos, porque la muestra trataba de ser un ejercicio deconstructivo, irónico y hasta burlón dentro de ese conjunto macro de exposiciones.

El tema era ver cómo la mayor productividad del minimalismo radicó en sus cánones estéticos originales para ir más allá de aquel *dictum* de Frank Stella: “es sólo lo que ves” y tratar de discutir mediante su metodología asuntos de carácter social, cultural y de todo tipo. Esa era la idea: esta perversión del dogma minimalista que ha sido hecha por muchos artistas en todo el mundo y que tuvo una particular importancia en Latinoamérica.

ALC: Me hacías pensar ahora con este relato de negociación que estabas compartiendo respecto a negarte a hacer la exposición, a cambiar de opinión, en un autor que has citado mucho, el antropólogo James Clifford, cuando precisamente en 1997 publica “Museums as Contact Zones” [Museos como zonas de contacto]: el museo como lugar de conflicto y como zona de negociación, no como una máquina de representar hegemonícamente, que lo puede acabar haciendo, pero que el proceso tiene que ser también una profunda negociación. Me hacía pensar también que un proyecto como *Crisiss. Latinoamérica, arte y confrontación, 1910–2010* debería haberse inaugurado en 2010 pero no lo hizo, se inauguró en 2011 porque en realidad no parecía adecuado hacerlo para el bicentenario de la Independencia.

GM: Clifford me parece un pensador extraordinario y él tiene una idea muy interesante acerca de la contradicción de presentar material cultural “antropológico” en museos y

exposiciones. Esto tiene que ver con lo que yo decía al principio acerca de cómo presentar la documentación de ese arte próximo al activismo, etc. Entonces, decía Clifford, quizá la solución sea organizar o curar las exposiciones resaltando las contradicciones y quizá la imposibilidad de hallar una respuesta unívoca para solucionar este problema. Es decir, subrayar esas tensiones, esas contradicciones. Me parece una idea muy productiva. Tiene mucho que ver con el pensamiento de Robert Venturi, con su llamado a aceptar la contradicción, y a pensar inclusivamente. En la exposición de Bellas Artes, cuando se me encargó hacer esa muestra con motivo de los 200 años del grito de Dolores y los 100 años del comienzo de la Revolución mexicana, era una exposición que iba a formar parte de los eventos conmemorativos de esas dos fechas que se cumplían en 2010. Como indica el fragmento que citabas, yo propuse este tema de arte y confrontación. Se hizo un gran esfuerzo material y organizativo por parte de México que permitió conseguir la exposición más importante que se ha hecho nunca sobre arte y confrontación. Era sobre Latinoamérica, pero no hay nada que se le pueda parangonar en ninguna otra área geográfica. Me planteé que una exposición sobre confrontación tenía que ser confrontacional ella misma, porque si no se convertía un poco en una mera ilustración. Entonces me planteé hacer una muestra muy radical.

Ustedes saben mejor que yo que el Palacio de Bellas Artes tiene unas implicaciones simbólicas muy particulares en México: es el lugar donde se hace una exposición de Velázquez o Rembrandt, o cuando un gran artista está a punto de morir le hacen una gran retrospectiva ahí, cuando se muere lo velan ahí, es un espacio extraordinariamente jerarquizado y oficial. Según se armaba la exposición, el contenido empezó a entrar en contradicción con las expectativas que me parece existían alrededor de esta muestra. Esto hizo que, muy a la manera mexicana, se llevara a cabo un extraordinario esfuerzo organizativo y financiero para conseguir esto, incluso se publicó un catálogo, pero a la vez se le dio un bajo perfil y se manipuló —porque la exposición estaba lista para que se hubiera inaugurado en 2010— y

se hizo en 2011, cuando ya habían pasado las conmemoraciones, por lo que la exposición no entró en la programación conmemorativa. A casi todas las exposiciones de importancia que se hacen en Bellas Artes va el presidente de la república, es una costumbre, incluso en el proceso organizativo había veces que jugábamos con las posibles fechas de inauguración y me decían: “Mira, esta fecha no, porque ya nos dijeron que el presidente va a estar fuera”, y entonces ajustábamos. Al final, ni fue el presidente ni la exposición formó parte de estas conmemoraciones. En realidad, no me quejo, comprendo esto. Por ejemplo, le habíamos puesto al presidente por la puerta por donde se supone que él entra a Bellas Artes, ahí enfrente, a Erre, el artista de Tijuana, quien colocó allí un sanitario público en uso. Esa era la obra de Erre. Se puso una escultura de Jimmie Durham, un buitre, que miraba hacia el palacio de Bellas Artes, y había toda una cantidad de cosas muy radicales, y debo decir que no tuve ningún episodio de censura. Solamente no se me permitió hacer una obra de Teresa Margolles, pero que ya era, en realidad, demasiado. Yo quería repetir lo que ella hizo en el Pabellón de México de la Bienal de Venecia, que consistió en limpiar el lugar con agua que había sido usada para lavar cadáveres de víctimas de la violencia. Yo quería lavar la escalinata en mármol negro tipo *Lo que el viento se llevó* a la entrada del Palacio de Bellas Artes con esto, el día de la inauguración. Entonces me dijeron: “Oye, Gerardo, afloja porque esto ya es demasiado”, y yo comprendí perfectamente. Fue una exposición llena de contradicciones y que me dio mucho gusto hacer.

ALC: Tengo una última observación. En esta configuración del campo del “arte latinoamericano” en la década de los noventa, en una situación reconfigurada tanto por la caída de la Unión Soviética como por la conformación de un mercado global, están estas estrategias que propones con los proyectos que mencionábamos, que tienen que ver con la construcción desde instituciones hegemónicas de un nuevo relato o pequeños fragmentos de un microrrelato respecto a eso que podríamos llamar arte latinoamericano. Otra línea que has tomado tiene que ver

con la crítica: hay un texto que compendias a mediados de los años noventa que es realmente muy importante en la medida en que replantea cuáles eran los términos en los que podía llevarse a cabo una nueva crítica del arte desde Latinoamérica. Se trata de *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (1995), desde el título un guiño a toda esa asociación de Latinoamérica con el realismo mágico y su exotización, en el que se plantea que hay discursos críticos que van más allá de esa exotización y que, sin embargo, significaron no sólo una suerte de separación de esa construcción más mitificadora del arte latinoamericano sino también un alejamiento respecto a un grupo de críticos que habían sido muy importantes como Mario Pedrosa, Traba, Acha, o Morais, que en algunos casos estaban más asociados con un imaginario revolucionario muy marcado por la Revolución cubana de 1959 y por las tensiones sociales por las que denunciaban el imperialismo. Existían unas posiciones antiamericanas donde se tenían que ubicar las prácticas artísticas, con lo que Acha llamó *un giro sociológico*, en el que el arte latinoamericano se tenía que hacer cargo de construir un lugar de enunciación específico e intervenir en las situaciones de injusticia social, etc.

La posición que ustedes toman y se reúne en *Beyond the Fantastic* apunta en una dirección diferente con los trabajos de Andrea Giunta, Paulo Herkenhoff, Néstor García Canclini o Nelly Richard, entre otros. Un texto, por cierto, que se publicó en inglés, en Londres por el Institute of International Visual Arts junto a MIT Press.

GM: Sí, yo traté de publicarlo en español y nunca se pudo. Ahora va a salir por la editorial de la Universidad de Granada porque se cumplen 25 años de la publicación del libro, entonces esperamos que salga en español en 2020.

Este libro recoge lo que me parecía era una nueva crítica que había surgido en Latinoamérica, que se enfrentó a la previa generación de críticos que has descrito muy bien. Aquí ese sueño emancipatorio ha caído, y estos críticos más bien trabajan desde posiciones de micropolíticas, del trabajo en los márgenes,

muy enfatizado por Nelly Richard, es decir, ya no hay un sueño transformador con estas prácticas artísticas, sino trabajo desde dentro, deconstructivo, que signa a todo este nuevo grupo de pensadores que aparece y que responde, por un lado, a una práctica del arte pero, a la vez, desde el discurso teórico influye también de una manera muy radical sobre ese arte. Tenemos, por ejemplo, el papel desempeñado por Nelly Richard con la Escena de Avanzada en Chile. Escribí una introducción para el libro donde trato de caracterizar este nuevo momento en el pensamiento sobre el arte en Latinoamérica, y es una tendencia que se mantiene hasta hoy.

Es decir, esta dirección responde al momento al cual te has referido ya varias veces, que tiene que ver con la “postguerra fría”, donde además está esta fuerte presencia de nuevos discursos culturales que actúan tanto sobre el pensamiento como sobre el arte que se está produciendo desde Latinoamérica. Fíjate que es *Contemporary Art Criticism from Latin America*, ese “desde” he tratado de defenderlo como un nuevo paradigma, una nueva noción de un trabajo hacia lo internacional que se niega a ser “guetoizado”, pero a la vez desde un contexto propio, diferente, a través de una experiencia particular.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

“Águila no caza moscas”.
Arte y política en la
Venezuela del socialismo
del siglo XXI

Una mirada penetrante flota entre el mar de gente que inunda las calles de la ciudad de Caracas. Son los ojos del mismo rostro que puede verse, una y otra vez, a lo largo de la muchedumbre: los ojos del presidente venezolano Hugo Chávez.

Consignas como “Chávez soy yo”, “Chávez, corazón del pueblo” o “Chávez hasta el 2mil 100pre” pueden verse en grafitis aquí y allá. Los vendedores ambulantes aprovechan la ocasión para promocionar pequeñas figurillas de acción del mandatario. Algunos intrépidos incluso llevan la firma del comandante tatuada. Otros, menos atrevidos, pero más coquetos, lo llevan consigo en forma de sombreros, zapatos, aretes, collares o uñas postizas.¹ De la avalancha color rojo que se arremolina en las calles despunta una pintura que un hombre alza devotamente: Chávez, vestido de militar, acompaña a Simón Bolívar y a Jesucristo en una especie de Santísima Trinidad caribeña, coronada por la bandera y el mapa venezolanos.

Era el 6 de marzo de 2013, un día después de la muerte de Chávez, y esa gente se agolpaba en la caravana fúnebre que iba a parar a la Academia Militar de Venezuela donde se estaban velando sus restos. Unos meses antes, en octubre de 2012, después del cierre de la campaña presidencial en la que Chávez contendió por la reelección, había circulado un afiche que mostraba al presidente bailando bajo una inscripción que rezaba “Chávez inigualable”. Ese fue su mayor logro: convertirse en un mito sin parangón que logró, desde el espacio de los símbolos y

—

1— Mireya Tabuas, “Chávez: mito y souvenir”, *El Nacional*, 30 de junio de 2013, pp. 1-3.

la imaginación, tomar por asalto todo resquicio de la vida política venezolana, especialmente tras su muerte.²

El asunto con Chávez es que, aun no estando, siempre está. La novela *Patria o muerte* (2015), del venezolano Alberto Barrera Tyszka, es una muestra de ello. La historia narra, entre la realidad y la ficción, algunos sucesos en torno a la enfermedad y la muerte de Chávez, evidenciando que se trata de un personaje que —incluso durante el tiempo en que un cáncer aquejó su salud y lo forzó a apartarse poco a poco de los escenarios y reflectores del espectáculo de la política— siempre aparece, una y otra vez, para (tras)tocar la cotidianidad.

En la novela el mandatario es como una especie de voz en *off* que nunca termina de estar del todo presente y que, sin embargo, siempre está ahí, siendo el centro de la narración, protagonista y antagonista él mismo. De igual forma, son muchísimas las prácticas artísticas y culturales de la Venezuela reciente que trabajan desde esa tensión con la imagen del presidente Chávez, desarrollando sus propuestas (bien sea desde el teatro, la música, el cine, la literatura o las artes visuales)³ como una cita o paráfrasis del chavismo⁴ y sus consecuencias en la vida social y política venezolana.

—

2— A propósito, recomiendo consultar el trabajo de Giovanna Ferrara, “‘Me lo dijo un pajarito’: pervivencia de Hugo Chávez en el lenguaje político venezolano”, *E-AESLA. Revista digital*, Asociación Española de Lingüística Aplicada-Instituto Cervantes, núm. 1, 2015.

3— Una actualizada revisión de algunas de esas prácticas puede encontrarse en Luis Pérez-Oramas, “La guerra de las artes”, *El Nacional*, Papel Literario, 30 de junio de 2019.

4— Por “chavismo” me refiero al proyecto político también conocido como Revolución bolivariana que lideró Hugo Chávez Frías desde su ascenso a la presidencia de Venezuela en diciembre de 1998 hasta su muerte en marzo de 2013. También incluyo en esta definición, como legado político de Chávez, la presidencia de Nicolás Maduro, de abril de 2013 hasta la actualidad. Así, entiendo por “chavismo” un proyecto político iniciado en 1998 y que sigue activo, aunque no sin rupturas ni disputas internas. Sobre algunas de las transformaciones en la historia política del chavismo, consúltese Edgardo Lander, “Venezuela: ascenso y crisis de la Revolución bolivariana”, *SinPermiso*, 19 de agosto de 2018. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <http://www.sinpermiso.info/textos/venezuela-ascenso-y-crisis-de-la-revolucion-bolivariana>.

En el principio era Chávez...

La periodista estadounidense Madeleine Butler, uno de los personajes ficticios de la novela *Patria o muerte*, dedica meses y meses de trabajo al estudio de la figura de Hugo Chávez, cuya personalidad la deslumbra tanto que se muda a Venezuela para entrevistarle tras seguir cuidadosamente todas sus apariciones en medios de comunicación, pues le parece un “productor televisivo extraordinario”.⁵

No es extraño que una figura carismática de la magnitud mediática de Chávez despertara ese tipo de interés. Sin embargo, creo que no se trata (o al menos no del todo) de una simple obsesión por la figura del líder sino, más bien, de una reacción a la propia hipervisibilidad que procuró Chávez para sí mismo.⁶ Tanto desde la esfera oficial e institucional (su rostro decorando las fachadas de los edificios de gobierno o citas de sus más célebres discursos rematando la papelería oficial del Estado) como desde la más popular y amateur (las apropiaciones de su imagen al inicio mencionadas, convertidas en todo tipo de mercancías que hacen avergonzar incluso a la ya famosa playera del Che Guevara), el comandante se dejó convertir en una especie de icono religioso que se sumaba al panteón de la *teología bolivariana*.⁷ No es fortuito entonces que en la Venezuela de los últimos 20 años hayan proliferado tantas manifestaciones artísticas y culturales que, bien por adhesión o por oposición, tienen como horizonte de sentido los efectos de la Revolución bolivariana y la figura misma de Chávez.

5— Alberto Barrera Tyszka, *Patria o muerte*, Madrid, Tusquets, 2015, p. 124.

6— Un resumen demasiado encomiástico de la vasta producción de imágenes oficiales y populares que han tenido a Chávez como modelo puede encontrarse en *Rostrros y rastros de un líder. Hugo Chávez: memoria de un pueblo*, Caracas, Archivo General de la Nación/Centro Nacional de Historia, 2014.

7— Sobre el concepto de *teología bolivariana*, véase Luis Castro Leiva, *De la patria boba a la teología bolivariana*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

La carrera política de Chávez estuvo marcada por formas de representación y control de su propia imagen pública, desde los *media* hasta el arte expuesto en museos. Su primera gran aparición en la vida pública venezolana fue, de hecho, a través de un mensaje televisivo en el que aceptaba que el golpe de Estado que había liderado como teniente coronel, el 4 de febrero de 1992, había fracasado, admitiendo que los objetivos no habían sido logrados (“por ahora”, aclaraba para entonces premonitoriamente).

Aquel levantamiento militar representaba, desde una parte de las Fuerzas Armadas, una de las manifestaciones de descontento popular que embargaban al país con las esperanzas de un cambio en el sistema político.⁸ Se podría decir, de hecho, que el fenómeno del chavismo tiene sus orígenes en una de las principales causas de ese golpe militar: los sucesos que tuvieron lugar en la capital venezolana entre febrero y marzo de 1989 conocidos como “el Caracazo”, una violenta revuelta popular contra las medidas económicas del entonces presidente Carlos Andrés Pérez.⁹ Si a nivel mundial 1989 fue el año que marcó el inicio del desfondamiento del proyecto comunista con la caída del Muro de Berlín, en Venezuela significó, en cambio, el primer paso para la germinación de un proyecto que supuestamente rescataría el socialismo como modelo político para refundar el país. Resulta llamativo que la gestación del proyecto de Chávez en Venezuela significara el renacimiento de la izquierda en Latinoamérica, casi al mismo tiempo que su aparente desaparición del mapamundi, haciendo que ese imaginario de la Guerra Fría perviviera en la región como “una reserva simbólica inagotable” a la que recurrir “en busca de inspiración”.¹⁰

8— Véase Orson Mojica y Leonardo Ixim, *Venezuela: ascenso y crisis del chavismo*, Centroamérica, Editorial Socialista Centroamericana, 2018.

9— Más información sobre el Caracazo puede encontrarse en José Honorio Martínez, “Causas e interpretaciones del Caracazo”, *Historia actual online*, núm. 16, 2008, pp. 85-92.

10— Rafael Rojas, “América Latina: la democracia bajo protesta”, *Letras Libres*, 29 de octubre de 2019. Consultado el 3 de enero de 2020. <https://>

Es muy sugerente constatar, pues, que el auge de la imagen de Chávez corra en paralelo con la caída global del comunismo, a excepción especialmente de Cuba, que para entonces vería sus fuerzas políticas menguar tras la desaparición en 1991 de la URSS, cuando la isla entró en el eufemístico “periodo especial”. Sobre todo, llama la atención que a raíz de los estragos sociales que produjeron la revuelta que llevaría a Chávez al poder comenzaran poco a poco, a lo largo de la década de los noventa, distintas experimentaciones artísticas que tomarían como horizonte de sentido la crítica situación política del país.¹¹ Así, es indiscutible que el arte reciente de Venezuela se inscribe en este ciclo político abierto en 1989, cuando Chávez todavía no era Chávez (o al menos no ese Chávez *massmediático* que conquistó —metáfora militar perfecta— el imaginario público venezolano).

Sin embargo, mucho ha sucedido desde el ascenso de Chávez al poder: victorias electorales, algunas derrotas también, intentos de golpe de Estado, atropellos al orden constitucional, corrupción, represión y un largo y ominoso etcétera. Finalmente, tras la muerte de su líder, al chavismo le ha tocado transitar derroteros escabrosos que han arrastrado al país a una de las crisis más profundas de su historia reciente. En este nuevo panorama, ¿qué tipo de prácticas artísticas es posible esperar? ¿Cuál es el arte en la Venezuela del socialismo del siglo XXI? Así como hubo un arte *antes de Chávez* ¿podría imaginarse uno *después de*, uno que sortee la larga sombra que sigue proyectando sobre el país? ¿Podemos imaginar un arte que no siga girando, por pro o por contra, en torno al caudillo, el supremo líder, el comandante eterno y, por si fueran pocos los epítetos, el mártir? Aún más,

—

www.letraslibres.com/mexico/politica/america-latina-la-democracia-bajo-protesta.

11— Una muy documentada y crítica revisión del arte venezolano de los noventa se presenta en la exposición *Contra/señas de los 90. Atajos para la reinención de una década perdida*, bajo la curaduría de Lorena González Inneco, presentada en la galería de la Sala Mendoza (Caracas) de septiembre a diciembre de 2014. También recomiendo consultar: Jenny Marina Guerrero Tejada, “La violencia como representación de ‘lo nacional’ en el arte venezolano de la década de los 90”, *Presente y pasado. Revista de Historia*, núm. 27, 2009, pp. 145-160.

¿es posible un arte que supere también la dicotomía oficialismo-oposición alimentada por la polarización política que promovió Chávez durante su mandato? Creo que es necesario mirar de cerca las prácticas de experimentación artística y de organización social que han tenido lugar en la reciente crisis venezolana para preguntarnos si acaso no podríamos estar frente a un nuevo horizonte de sentido y reflexión para el arte y la política, uno que podría lograr encarar críticamente las conflictivas condiciones de vida impuestas por el ascenso y la crisis del socialismo del siglo XXI y, sobre todo, uno que intente hacerlo sin retomar posturas identitarias, que no pretenda ya entronar nuevos mesías ni nuevos discursos redentores.

De la abstracción de la Venezuela saudita a la militancia de la cultura revolucionaria

El arte producido en Venezuela durante la segunda mitad del siglo XX estuvo caracterizado, en buena medida, por la abstracción geométrica y el cinetismo.¹² La preeminencia de esta estética en el escenario artístico nacional no sólo quedaba comprobada por la fama de estos artistas sino por el lugar que ocupaban sus obras en la mayor parte de las colecciones de los museos nacionales y, aunado a esto, incluso en la forma de los logotipos de muchas instituciones nacionales, que en su mayoría habían

—

12— Claramente, sería injusto reducir todo el arte del siglo XX venezolano a la influencia de la abstracción geométrica ignorando otras tendencias que tuvieron una amplia difusión entre los artistas de la época, como los experimentos matéricos del informalismo o las críticas sociales de la nueva figuración. Sin embargo, la presencia de estas otras manifestaciones artísticas en el panorama institucional venezolano estuvo marcada por su relación con el arte abstracto y cinético, aunque fuese de manera diferencial y por oposición. El gran ejemplo de esto fue la llamada “polémica Otero vs. Otero”, una serie de artículos de prensa que aparecieron en 1957 en el diario *El Nacional* como intercambio entre el artista abstracto Alejandro Otero y el escritor y periodista Miguel Otero Silva, en la que se discutía si la figuración seguía teniendo algún tipo de legitimidad para entonces frente al auge de la abstracción. Al respecto, consúltese el *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005, p. 944.

sido concebidos por importantes diseñadores afines a la estética abstracto-geométrica.¹³ Así, las obras de la abstracción geométrica y el cinetismo imperaban en la cultura visual venezolana decorando los edificios y las arterias viales más importantes del país, mientras a la par conquistaban otras latitudes.¹⁴

Se trató de un arte que contribuyó a la formación de la imagen de un país cosmopolita que disfrutaba a sus anchas la bonanza económica de la renta petrolera. Quizá era esa la característica que incomodaba tanto a la crítica Marta Traba, quien veía en esas prácticas “un arte neutral, apolítico, [...] de juegos, de diversiones y entretenimientos ópticos”,¹⁵ que no parecía preocuparse por los lugares en los que se insertaba y por las condiciones socio-políticas que le rodeaban. En un ensayo que escribe durante el tiempo que vivió en Caracas, Traba se pregunta cómo es posible que este tipo de obras estén por igual en los hoteles lujosos de las zonas adineradas de la ciudad y en las sucias entradas de las estaciones de metro de las barriadas más populares, generando “situaciones dispares y antagónicas, en una mezcla aberrante”.¹⁶ Su angustia hablaba de una suerte de desfase entre la estética desarrollista que apuntaba hacia el progreso y las desiguales condiciones sociales y económicas en las que se emplazaban estas obras.

Sin embargo, hay que recordar que, a pesar de los profundos procesos de desigualdad social y los altos niveles de pobreza que reinaron en Latinoamérica durante el siglo XX (y que persisten en la actualidad), el arte abstracto y cinético

13— Annie V. Vásquez Ramírez, “Lo indeleble en la identidad gráfica venezolana”, *Bordes. Revista de estudios culturales*, núm. 9, 2015, pp. 39-50.

14— Sobre el auge de la abstracción en América Latina, véase Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, cat. de exp., Houston, Yale University Press/The Museum of Fine Arts Houston, 2004.

15— Marta Traba, “Mirar en Caracas”, *Mirar en América*, Caracas, Monte Ávila, p. 218.

16— *Ibid.*, p. 212.

había sido una herramienta estética y política muy poderosa durante ese tiempo en distintas latitudes de la región, precisamente “por su experimentación, [...] por el desafío a las ideas canónicas relacionadas con el arte [...] coexistiendo en tensión o participación dentro del complejo proceso de modernidad (y modernización) en el contexto de los regímenes políticos de la época”.¹⁷ En el caso venezolano, sin duda se trató de un arte que afianzaba la imagen de un país con una economía boyante (la así llamada “Venezuela saudita”),¹⁸ con una infraestructura de punta de lanza que albergaba el arte de las últimas tendencias internacionales y que, por ende, estaba a la altura de las demandas de la modernidad.¹⁹

Respecto a este rol que cumplía este tipo de arte en la configuración de una identidad cosmopolita, Marta Traba señala que “el cinetismo en las décadas del 50 y el 60 fue para Venezuela lo que el muralismo representó para México en los años 20 y 30: un arte que encarnaba el propósito de las clases dirigentes de definir con nitidez una imagen del país”.²⁰ Aunque desde dos

17— Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracción moderna en Latinoamérica”, *Abstraction in Action*. Consultado el 12 de octubre de 2019. <https://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/modern-spanish.pdf>. Junto a esta dimensión del arte abstracto en la región latinoamericana debe considerarse también su influencia política en la dinámica cultural de la región durante la Guerra Fría, como intento de contraataque a la estética del realismo socialista. En ese escenario es especialmente relevante el rol que jugó el curador en jefe de la OEA, José Gómez Sicre, entre 1946 y 1981. Véase Michael Gordon Wellen, *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948–1976*. Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2012.

18— Leonardo Gutiérrez Hernández, “La Venezuela ‘saudita’: de la utopía al mito”, Blog del Seminario permanente de Estudios Internacionales del Colmex. Consultado el 3 de enero de 2020. <https://sepei.colmex.mx/index.php/blog/72-la-venezuela-saudita-de-la-utopia-al-mito>.

19— El historiador del arte Ariel Jiménez caracteriza las conexiones entre el arte abstracto-geométrico y el proyecto desarrollista de la modernidad en Venezuela como “una sucesiva superposición de utopías legitimadoras”. Véase Ariel Jiménez, *Utopías americanas*, Caracas, Fundación Cisneros, 2000.

20— Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900–1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 107.

tendencias ideológicas distintas, Traba identifica en el muralismo mexicano y en el cinetismo venezolano las prácticas oficiales que habrían de construir visualmente la identidad política de esos países. Ahora bien, mi impresión es que este panorama cambió por completo con la llegada de Hugo Chávez al poder, no tanto porque el arte cinético dejara de tener relevancia para las instituciones culturales del gobierno, sino porque fue sustituido desde las prácticas oficialistas por otra imagen completamente distinta, una para nada abstracta: la del propio Chávez y su proyecto político.

Desde su llegada al poder y hasta que se separó de él contra su voluntad, Chávez halló en el arte y la cultura un motor esencial para echar a andar su proyecto político. De hecho, resulta no menos que significativo que los restos del propio Chávez reposen actualmente en una institución museística: el llamado Museo Histórico Militar, también conocido como el Cuartel de la Montaña, la trinchera militar desde la cual Chávez lideró el golpe de Estado de 1992. ¿No es acaso sintomático que la carrera política de Chávez comenzara y terminara en el mismo lugar, aquel que fue primero el escenario de su debut en los medios y después un museo (o, más apropiadamente que nunca, un *mausoleo*) que resguarda la memoria y la cultura visual de su proyecto político?

Sin embargo, cuando digo que la cultura ocupa un lugar central en la Revolución bolivariana no me refiero sólo a esos azares del destino y del lenguaje, sino específicamente a políticas institucionales aplicadas desde muy temprano en su historia.²¹ Tras la crisis de gobernabilidad por la que atravesó el chavismo después del intento de golpe de Estado del 11 de abril de 2002, su proyecto político se radicalizó con miras a afianzar su poder por encima de cualquier otra posible desestabilización o derrota

21— Sobre las estrategias culturales de la Revolución bolivariana véase María Elena Ramos, “La cultura en Venezuela: notas sobre el desmontaje y la resistencia”, *El Nacional*, Papel Literario, 18 de agosto de 2019. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <https://www.elnacional.com/papel-literario/la-cultura-en-venezuela-notas-sobre-el-desmontaje-y-la-resistencia/>.

electoral. Fue así como en 2003 comenzó a operar el plan de las llamadas “misiones”, una serie de programas parainstitucionales de asistencia social enfocadas en distintos campos: salud, educación, alimentación, vivienda y, poco más adelante, cultura.²² La creación de la Misión Cultura Corazón Adentro en 2005 —orientada a “consolidar la identidad nacional, en el marco del proceso de descentralización, democratización y masificación de la cultura venezolana”—²³ estaría acompañada ese mismo año por la del Ministerio de la Cultura (que se independizaba para entonces de su conformación previa como un único ministerio para la educación, la cultura y el deporte), para consolidar finalmente una serie de estrategias y políticas que permitirían al gobierno bolivariano tener mayor control sobre la producción y circulación de las manifestaciones artísticas, culturales y simbólicas.²⁴

En el campo de las artes visuales, una de las grandes acciones dentro de ese panorama tuvo lugar también en 2005 con la creación de la Fundación Museos Nacionales (FMN), un organismo que asumía la función de múltiples museos de administración pública y que, por decreto presidencial, fueron suspendidos y liquidados para pasar a formar parte de esa única fundación que concentraría todos sus bienes muebles e inmuebles.²⁵ La FMN es, desde entonces, la gran institución que centraliza la memoria

—

22— Sobre el proyecto de las misiones venezolanas, consúltese el trabajo de Alberto José Hurtado Briceño y Sadcidi Zerpa de Hurtado, “Misiones sociales en Venezuela: concepto y contextualización”, *Sapienza organizacional*, núm. 6, 2016, pp. 37-64.

23— Tomado del perfil del Ministerio del Poder Popular para la Cultura del Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe de la UNESCO. Consultado el 3 de enero de 2020. <http://www.lacult.unesco.org/institucion/showitem.php?id=324>.

24— Una revisión de este panorama cultural se encuentra en Gisela Kozak Rovero, “Revolución bolivariana: políticas culturales en la Venezuela socialista de Hugo Chávez (1999–2013)”, *Cuadernos de literatura*, vol. XIX, núm. 37, 2015, pp. 38-56.

25— Cfr. Decreto presidencial 3.585 de fecha 11 de abril 2005, publicado en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N° 38.163.

visual del país (al menos la oficial). Su característica más problemática ha sido la disolución de los perfiles específicos de las colecciones de cada uno de los museos públicos que la componen para fundir todos sus acervos en una única y gran colección, lo cual no sólo ha podido constatarse en los problemas logísticos y conceptuales que esto ha traído para el quehacer museístico del país²⁶ sino también, en términos visuales, en la propia imagen de la FMN: un nuevo y único logo (“el perro y la rana”)²⁷ habría de ser la imagen oficial de la institución, en concordancia con el resto de las instituciones culturales del Estado. Con este gesto, el aparato cultural del Gobierno Bolivariano hacía evidente su voluntad centralista y homogeneizadora, como una gran máquina aplanadora que somete todo a su paso a una única lógica y a una misma visualidad afín a sus intereses políticos.²⁸

La FMN, en este sentido, simboliza la transliteración al terreno cultural del tipo de política personalista y centralista de Chávez, con políticas que han producido una profunda polarización en el sector artístico.²⁹ Más pronto que tarde, el sesgo

26— Sagrario Berti, “Museos sin colecciones. Caso Venezuela bajo régimen chavista”, *El Nacional*, Papel Literario, 31 de julio de 2010, p. 2.

27— El logotipo en cuestión lleva el nombre de “el perro y la rana” porque se trata de una reproducción de un objeto de la etnia indígena venezolana Panare en el que se reconocen dos figuras zoomorfas que asemejan a un perro y una rana con rasgos estilizados y un tanto geométricos. El logotipo es actualmente utilizado para distinguir a toda la red de instituciones culturales del Estado: museos, centros de arte, casas de cultura, librerías, cinetecas, archivos y bibliotecas, etc. El color del logotipo, como era de esperarse, es rojo. Cfr. Annie V. Vásquez Ramírez, *op. cit.*, p. 47.

28— Una breve revisión de las exposiciones organizadas en los museos concentrados en la FMN arrojaría una lista de títulos del tipo *El camino de la revolución* (Museo Jacobo Borges, 2012), *Trazos por el comandante* (Galería de Arte Nacional, 2015), *Chávez invencible* (Museo Nacional de Arte Popular, 2017) o *Bolívar, nuestro héroe* (Museo de Bellas Artes, 2019), por mencionar sólo algunos casos que hacen evidente la forma instrumental en la que han sido entendidas las artes visuales en la Revolución bolivariana. Consultado el 3 de enero de 2020. <https://www.fmn.gob.ve/>.

29— Una lectura sobre el problema de la polarización política de Venezuela puede encontrarse en Ana Mallen y María Pilar García-Guadilla, *Venezuela's Polarized*

curatorial de índole partidista impuesto por la FMN produjo que los artistas, curadores, investigadores y demás agentes involucrados en la vida museística se autoexiliaron (o fueran directamente despedidos) hacia un circuito alternativo que se dividía entre espacios privados ya existentes y espacios autogestivos que comenzaban a nacer poco a poco como respuesta al secuestro de las instituciones oficiales.³⁰ Aunque se trata de una respuesta atomizada que no ha logrado reconfigurar del todo la escena del arte nacional, en ella se han gestado los más arriesgados experimentos para rehacer el imaginario cultural y político de la profunda crisis que atraviesa el país. Frente a la cooptación absoluta de la cultura por parte de la Revolución, la “escena divergente”³¹ creció rápida y desordenadamente, como una metástasis (con perdón de Chávez por la metáfora oncológica) que intentaba inocular el cuerpo oficial del arte que se había amurallado para impedir ser contaminado por cualquier idea antibolivariana.

Activismo social y experimentación artística en la crisis del socialismo del siglo XXI

Podría decirse que el siglo XXI, para Latinoamérica, comenzó en realidad el 6 de diciembre de 1998, cuando Hugo Chávez ganó las elecciones presidenciales en Venezuela. Fue entonces cuando inició una nueva forma para la vida política de la mayor parte de los países de la región, una que ha sido nombrada como

—

Politics. The Paradox of Direct Democracy under Chávez, Londres, First Forum Press, 2017.

30— Véase Leyla Dunia, “(No) lugares para la creación en Venezuela”, *Artishock*, 22 de marzo de 2015. Consultado el 3 de enero de 2020. <http://artishockrevista.com/2015/03/22/no-lugares-la-creacion-venezuela/>.

31— Félix Suazo, “La escena divergente. Arte y contexto en Venezuela”, *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, núm. 167, 2014, pp. 30-35.

el “giro a la izquierda”,³² una suerte de política “postliberal” que, a diferencia del socialismo histórico tradicional, se caracteriza por “exigir la igualdad sin necesariamente abolir el capitalismo, el comercio internacional o la ciudadanía liberal”.³³ Dentro de ese giro a la izquierda, el gobierno de Chávez destacaba en la región sobre todo por el rol central que jugaba como líder absoluto del proceso revolucionario. Su gobierno fue profundamente personalista y promovió siempre un culto a su imagen,³⁴ cuestión que entró en crisis a partir del anuncio de su enfermedad y, con ello, de la posibilidad de seguir la Revolución bolivariana sin su máximo guardián. Quién sabe si teniendo conciencia de este dilema o no, Chávez se aseguró de grabar en la memoria colectiva venezolana su figura con la última alocución de radio y televisión que protagonizó como presidente de la república, el 8 de diciembre de 2012, cuando anunció que viajaría a Cuba para someterse a otra intervención quirúrgica contra el cáncer. En esa ocasión, Chávez señaló (y también cantó, como era de esperarse) que, si algo llegase a impedir que tomara posesión del cargo para el que había sido reelecto, su voluntad —“firme, plena como la luna llena, irrevocable”—³⁵ era que se escogiera a Nicolás Maduro como su sucesor a la presidencia. Ese día marcó el inicio de una terrible crisis de legitimidad para el proyecto chavista de la cual no ha podido recuperarse aún.³⁶

—

32— Para una revisión del ascenso (y eventual caída) de este concepto en América Latina véase Mario Torrico (ed.), *¿Fin del giro a la izquierda en América Latina? Gobiernos y políticas públicas*, México, FLACSO, 2017.

33— Benjamín Arditi, “El giro a la izquierda en América Latina: ¿una política postliberal?”, *Ciências Sociais Unisinos* 45, núm. 3, 2009, p. 241.

34— Lewis Pereira, “Descifrando el chavismo: mitologías políticas y religiosidad”, *Revista Internacional de Pensamiento Político*, vol. 11, 2016, pp. 311-329.

35— Véase “El mensaje del Comandante Chávez el 8 de diciembre de 2012”. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=xHisib4ooFc>.

36— Para una revisión de la caótica transición del mandato de Chávez al de Maduro consúltese Margarita López Maya, “La crisis del chavismo en la Venezuela actual”, *Estudios latinoamericanos*, núm. 38, 2016, pp. 159-185.

Tras las polémicas elecciones que dieron el triunfo a Nicolás Maduro en abril de 2013, el descontento con las medidas de su gobierno, el inicio de la crisis de desabastecimiento de medicinas y alimentos, el aumento de las fuerzas de represión por parte del Estado y los constantes signos de corrupción produjeron olas de manifestaciones que alcanzaron su punto más álgido finalmente en 2017.³⁷ Mientras la polarización del país se transformaba en una batalla abierta en las calles, muchos ciudadanos se juntaron para hacer resistencia al conflicto a través de formas de protesta pacífica que experimentaban con estrategias y materialidades artísticas para enunciar sus reclamos. No se trató, en un sentido estricto, de prácticas artísticas tradicionales que tomaban como tema los sucesos políticos o que asumían una postura crítica sino, más bien, de ejercicios más afines al activismo social.³⁸ Ninguno de ellos procuraba para sí un lugar privilegiado dentro de la compleja trama institucional del arte que describí anteriormente ni tampoco esperaban alcanzar ningún escalafón político en el debate oficial. Al contrario, fueron experimentos que intentaron, situada y (auto)críticamente, imaginar nuevas formas para la vida en común durante el conflicto de las protestas, desde el diálogo y la autoorganización ciudadana.

Dale Letra (un colectivo que utiliza un alfabeto móvil para escribir a escala de multitudes sus reclamos ciudadanos), Las Piloneras (un grupo de mujeres organizadas para cantar contra las injusticias sociales y las insuficientes políticas públicas para atenderlas), el Bus TV (un colectivo de periodistas de oficio y ciudadanos autodidactas interesados en promover nuevas formas de información y concientización del uso de medios de

—

37— Para un resumen de las causas principales de esas protestas ver Dagne Cobo Buschbeck, “Tribunal Supremo asume las competencias de la Asamblea Nacional”, *El Estímulo*, 30 de marzo de 2017. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <http://elestimulo.com/blog/tsj-asume-competencias-de-la-asamblea-nacional-por-estar-en-desacato/>.

38— Una reflexión sobre estas prácticas de activismo artístico se encuentra un poco más desarrollada en Alberto López Cuenca y Renato Bermúdez Dini, “¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968–2018”, *El Ornitorrinco Tachado*, núm. 8, 2018–2019, pp. 17–28.

comunicación en plena censura gubernamental) y el Laboratorio Ciudadano (una plataforma de discusión de ideas para rehacer experimental y colectivamente los espacios tomados por la violencia y la represión), por mencionar sólo algunos de los casos, han sido experiencias que intentan poner en práctica otras formas de entender las prácticas artísticas y el debate político, alejándose del polarizado panorama oficial y opositor para rescatar el rol de la ciudadanía en la construcción de procesos culturales más abiertos y democráticos.³⁹

Fuera de ranking: ¿otro tipo de arte para otro tipo de política?

En la lectura de la Memoria y Cuenta del Poder Ejecutivo del año 2012, el último informe de gobierno que presentó Hugo Chávez ante la Asamblea Nacional de Venezuela, el mandatario hizo gala de su característica retórica. Tras un discurso de más de nueve horas, una diputada del sector opositor lo interrumpió para confrontarlo pero éste no tardó en desestimar las críticas que recibió, atajando a su interlocutora con el proverbio “águila no caza moscas”, agregando después: “Usted está fuera de *ranking* para debatir conmigo, diputada”.⁴⁰ Esta respuesta resulta elocuente para comprender el tipo de política personalista y pendenciera que profesó Chávez a lo largo de su presidencia. Rescato esta anécdota para pensar que lo más provechoso en cuanto al análisis del lugar que podrían ocupar las prácticas artísticas y culturales durante el proceso político del socialismo del siglo XXI

39— La mayoría de estas iniciativas tienen una vida muy activa en distintas redes sociales, plataformas a través de las que se comunican con sus miembros y seguidores para autoorganizarse y difundir sus propuestas. Véanse los siguientes sitios web. Consultados el 3 de enero de 2019: Movimiento Ciudadano Dale Letra, https://twitter.com/Dale_Letra?lang=es; Las Piloneras, <https://twitter.com/piloneras?lang=es>; El BusTV, <https://twitter.com/elbusTV>; y Laboratorio Ciudadano, <https://twitter.com/LaboCiudadano/>.

40— Véase “Chávez a Machado: Águila no caza moscas”. Consultado el 12 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=v0m3GMPf4ck>.

sería, quizá, el de reivindicarse como prácticas que “están fuera de *ranking*”. Creo que deberíamos pensar en prácticas artísticas que no deseen enfrentarse *tête à tête* al proyecto político del chavismo sino ventilar públicamente, en diálogo con la ciudadanía autoorganizada y desde una lógica horizontal, sus críticas hacia él y sus propuestas alternativas. Creo que experimentos que se alejan de la institucionalidad del arte (tanto la oficial como la opositora) y de la burocracia de la representación política al uso para acercarse, más bien, al campo del activismo social y de la autoorganización ciudadana son, en efecto, ejercicios sin *ranking* alguno porque no les interesa tenerlo ni lo necesitan, ya que su horizonte de sentido se encuentra en otro lugar, fuera de los reflectores del espectáculo de la política y el arte. Saberse moscas insignificantes frente a la gran águila cazadora podría ser, al contrario de lo que se pensaría, una ventaja en la capacidad de intervenir directamente en el tejido social venezolano. Prácticas como las de Dale Letra, Las Piloneras, el Bus TV, el Laboratorio Ciudadano y demás colectivos afines podrían representar una nueva forma de entender la discusión política en la Venezuela contemporánea, una que permita sobrepasar la militancia ciega del consenso verticalmente impuesto para fortalecer una disposición al diálogo desde la horizontalidad y el disenso.

La conmemoración de los 30 años de la caída del Muro de Berlín en 2019 reanimó los debates teóricos sobre el arte contemporáneo en las nuevas condiciones políticas abiertas por la era postsocialista neoliberal.⁴¹ Al trasladar esta discusión al terreno latinoamericano⁴² habría que prestar especial atención

—

41— Ana Janevski, Roxana Marcoci y Ksenia Nouril (eds.), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: a Critical Anthology*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2019.

42— El trabajo del crítico y curador independiente Gerardo Mosquera destaca en este panorama. Un actualizado resumen de su labor puede leerse en el presente libro, en la transcripción de la conversación sostenida con Alberto López Cuenca. Por otra parte, cabe destacar el trabajo de Joaquín Barriendos desde el ámbito de la teoría decolonial. Véase Joaquín Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona, 2013.

al caso venezolano para constatar los atroces defectos que heredó de aquel “socialismo realmente existente” en su disposición hacia una cultura crítica y divergente. Mientras predica los ideales de la justicia social y la igualdad, el socialismo del siglo XXI continúa perpetrando las más cruentas formas de represión y censura contra sus detractores. Por citar un ejemplo no muy lejano, en septiembre de 2019 un trabajador venezolano de la industria gráfica fue detenido por la Policía Nacional Bolivariana sólo por portar consigo los carteles de un disco de música punk venezolana, en los que podía verse un fotomontaje del artista Nelson Garrido en el que un militar que porta una máscara de cerdo posa junto a una estatuilla del busto de Hugo Chávez.⁴³ Parece que, después de todo y a pesar de los años, las condiciones políticas del nuevo socialismo no son las que sus ideólogos habían vaticinado.

En un ensayo de 1975, el filósofo polaco Stefan Morawski señalaba que “para cualquiera que esté convencido de que el socialismo representa el presente y el futuro de la historia del hombre, la abolición de la censura debe seguir como el día sigue a la noche”,⁴⁴ y agregaba, temerario, que “el socialismo es hoy [...] lo suficientemente fuerte como para sobrevivir a las críticas de cualquier arte”.⁴⁵ El socialismo del siglo XXI, sin embargo, demuestra lo contrario: la censura, la represión y el autoritarismo siguen siendo vicios del más puro estalinismo que perviven hoy en Latinoamérica. Así, para el caso venezolano, repensar el arte y la política actuales quizá implique imaginar

—

43— El disco en cuestión es *Ministro: ¿cuál es su trabajo? Un extraño tributo al punk venezolano*, de la banda Agente Extraño, producido por la ONG de Derechos Humanos Provea. Para un recuento de la detención del trabajador en cuestión, véase: “Detienen a trabajador de industria gráfica por trasladar material de Provea”. Consultado el 3 de enero de 2020. <https://www.derechos.org.ve/actualidad/detienen-a-trabajador-de-la-industria-grafica-por-trasladar-material-de-provea>.

44— Stefan Morawski, “Art, Censorship and Socialism”, *Praxis* 1, núm. 1, 1975, p. 47.

45— *Idem*.

un paisaje caótico en el que, mientras las águilas vuelan amenazadoras, las moscas cautas se hacen efectiva y afectivamente con los restos y desperdicios de la historia contemporánea.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Echados a perder: el Estado en ruinas, la vuelta de los muros y el *cyborg* soberano

Para la cultura y la política occidentales 1989 fue un año sintomático: por un lado, muere el actor Graham Chapman, miembro del grupo humorístico Monty Python; por otro, comienza a morir el proyecto comunista de Estado más ambicioso del siglo XX, cuyo desfundamiento quedó simbolizado por la caída del Muro de Berlín; y, por último, se lanzan los primeros capítulos de una de las series de televisión más famosas de Estados Unidos, *Los Simpson*. Un año sin duda álgido que, visto desde estos eventos y su aparente desconexión, nos permitirá pepear en las ruinas que dejó la crisis del Estado nación, atrapado entre el desfundamiento del proyecto comunista y el auge del neoliberalismo global. Lo que haré a continuación es invocar un conjunto de textos, películas y manifestaciones de movimientos sociales que, de forma fragmentaria, nos permitan hurgar entre esos restos y síntomas que nos ha dejado un Estado echado a perder. Hurgar entre los restos implicará, también, hacerse cargo de las ruinas que ha dejado el declive en las formas de soberanía de ese Estado. La propuesta será lidiar, entonces, con esos restos desde una condición monstruosa y aberrante: *cyborg*.

En 1975, los Monty Python estrenaron *Los caballeros de la mesa cuadrada*, una película delirante que sigue el recorrido del Rey Arturo de Camelot en la búsqueda de nobles caballeros que formen parte de su corte. En la primera escena, Arturo, interpretado por Chapman, y su lacayo cabalgan entre la neblina hacia un castillo. Al llegar a la puerta, Arturo se presenta con el guardia del castillo: “¿Quién va?”, pregunta el guardia. “Soy yo, Arturo, del Castillo de Camelot, soberano de toda Inglaterra”. “No me lo creo”, responde el guardia incrédulo. Arturo contesta sorprendido: “Es verdad, y éste es mi fiel escudero. Hemos

recorrido todo el largo y ancho del país en busca de caballeros que quieran unirse a mi corte de Camelot. Quiero hablar con su dueño y señor”. El guardia le responde: “¿Cómo, a caballo? Esos son cocos. Fingen el ruido de cascos de caballos con dos cocos vacíos”. “¿Y qué? Cabalgamos desde que las nieves invernales cubrían estas tierras”, responde molesto Arturo. Y el guardia pregunta de nuevo, “¿de dónde sacaron los cocos?”. Arturo responde exasperado que los encontraron por ahí. Así, el intercambio continúa hasta discutir la naturaleza de los cocos, el clima tropical y las aves que transportan los cocos. Para no seguir toda la discusión, habrá que centrarse en el Rey Arturo y los cocos vacíos. Éstos, en su aparente insignificancia, enfatizan con su eco la ausencia: “fingir el ruido de cascos de caballos con los cocos” no implica sino hacer ver o hacer parecer algo que no tiene un sustento y que, sin embargo, se está construyendo en la búsqueda de los caballeros. La promulgación del Estado está ligada a la posición en la que se encuentra Arturo al proclamarse él mismo rey, pero sin tener el sustento político ni social que lo respalde como tal. Está, para términos de este texto, (re)construyendo la soberanía desde los desechos.

Lo primero que cabe discutir entonces será la ruina misma. Desde luego, podemos referirnos al significado común de las ruinas, al derrumbe o desmoronamiento. Según el diccionario de Joan Corominas (fiel aliado en esta recolección de fragmentos), algo ruinoso es algo “echado a perder”.¹ “Ruina” no es la excepción: deriva también de la palabra “síntoma”, que significa “coincidencia”. Y “síntoma” deriva del griego *ptoma*, “cadáver”, propiamente “ruina, desecho”.² Este uso de la palabra quizá nos anime a concebir la ruina como un síntoma de la posibilidad y, a su vez, del desfundamiento del Estado. Partiré de esta idea por demás problemática: el desmantelamiento del Estado nacional implica que algo está “echado a perder” o que

1— Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1973, p. 516.

2— *Ibid.*, p. 537.

se está derrumbando o se derrumbó hace tiempo. La pregunta que sigue aquí es: ¿cuál es el tan mencionado desfundamiento del Estado nacional? ¿Cuáles serían esas condiciones ruinosas desde las que estamos obligados a pensar desde entonces? Para ello, proponemos partir de 1989 para preguntarnos sobre qué tipo de ruinas estamos discutiendo y, sobre todo, indagar en aquellas que perduran en la actualidad y desde las que cualquier nueva forma de soberanía parece tener que hacerse cargo.

Echados a perder

Para indagar en las condiciones en las que un Estado está echado a perder, quizá hacer un breve recuento de los discursos de los mandatarios puede ser un buen detonador para pepear en sus restos.³ “*Mr. Gorbachev, tear down this wall!*”, la famosa frase de la alocución del entonces presidente Ronald Reagan el 12 de junio de 1987 en Berlín, funciona aquí como un indicio de las ruinas que se vaticinaban. Recordemos también el mensaje navideño que dio, para entonces, el recién electo presidente George Bush en diciembre de 1989 (justo después del derrumbe del Muro):

Durante más de cuarenta años, Estados Unidos ha liderado a Occidente en la lucha contra el comunismo y la amenaza que era para nuestros valores más preciados. Esta lucha ha forjado las vidas de los estadounidenses y ha obligado a las naciones a vivir bajo el espectro de la destrucción nuclear. Ahora, esa confrontación ha terminado.⁴

3— Cómo no recordar, en hechos más recientes, la declaración que hizo el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, sobre los feminicidios en México en su conferencia de prensa el 17 de febrero de 2020: “Les pido a las feministas, con todo respeto, que no nos pinten las puertas, las paredes...”. Véase: “#ConferenciaPresidente | Lunes 17 de febrero de 2020”. Consultado el 21 de febrero de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=J0Ory-j58ko&feature=emb_logo.

4— Véase, “Discurso Georges Bush Fin de la Guerra Fría”. Consultado el 19 de febrero de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=z56hwiH6zUw>.

Mientras se declara el derrumbe o fin del proyecto comunista, que “amenazaba los valores más preciados”, con la caída del Muro al mismo tiempo se enaltece y se reafirma la soberanía de otro Estado. ¿Qué tiene que ver este discurso con la famosa alocución de su predecesor? Ambos reclaman una soberanía de los Estados Unidos sobre la del proyecto comunista. ¿No podrían ser ambas declaraciones un síntoma del propio desfondamiento del Estado, así como la caída del muro son las ruinas (de concreto) del proyecto comunista?

En *Walled States. Waning Sovereignty*, Wendy Brown desarrolla distintos argumentos en torno a los diversos síntomas de un Estado en declive, de un Estado sin soberanía. La soberanía de un Estado depende de que la vida política domine sobre otros ámbitos de poder como el social, el económico, el religioso o el cultural.⁵ Si el poder político no puede abordar o dominar estos terrenos, no se puede decir que haya soberanía política. Lo que también resulta significativo es que Brown sostenga que la presencia o la construcción de muros sea un síntoma de esta soberanía en declive, de la imposibilidad del Estado de hacerse cargo de su soberanía política.

Los nuevos muros no son simplemente ineficaces en resucitar la soberanía en declive del Estado nación, sino que contribuyen a la existencia de nuevas formas de xenofobia y mentalidad de campanario en una era posnacional. Promueven la producción de individuos protegidos contra el mundo, pero también, irónicamente, de individuos carentes de la capacidad soberana que las democracias amuralladas —según se supone— han de proteger como lo más apreciable.⁶

5— Wendy Brown, *Walled States. Waning Sovereignty*, Brooklyn, Zone Books: MIT Press, 2010, pp. 70-71. Las traducciones de las citas en inglés son propias, a menos que se indique de otro modo.

6— *Ibid.*, pp. 40-41.

Reagan y Bush hacen énfasis en derribar el muro y, con ello, en acabar con la “amenaza del comunismo”. En 1990, tres años después de que Reagan le reclamara a Gorbachev tirar ese muro y unos meses después de que Bush diera ese discurso del fin de la amenaza comunista, se empieza a levantar la valla fronteriza entre San Diego y Tijuana.⁷ Esa confrontación contra el comunismo se terminó (gracias a Estados Unidos, por supuesto) al derribar el muro que amenazaba sus valores más preciados y, ahora, construyen otros en la frontera para invisibilizar la soberanía en declive del Estado ante los inmigrantes. Según Brown, ese doble discurso de derrumbar y al mismo tiempo construir muros respondería a la falta de soberanía política de los Estados nacionales. Responde al síntoma del derrumbe de los Estados que hemos heredado. “En realidad, el estatus de los Estados como actores neoliberales es un signo de su pérdida de soberanía política. Los Estados no dominan ni ordenan, sino que reaccionan a los movimientos y a los imperativos del capital, así como a otros fenómenos globales, desde el cambio climático hasta las redes del terrorismo transnacional”.⁸ El discurso de Bush evidencia que el Estado no estaba dominando ni ordenando, sino que estaba reaccionando “bajo el espectro de la destrucción nuclear”. En el caso del muro fronterizo, podríamos decir que el Estado sólo reacciona a los agentes externos levantando aún más muros.

Si se trata del Estado reaccionario ante los agentes externos, podríamos invocar aquí un capítulo de *Los Simpsons*. El alcalde de Springfield está siendo atacado por ciudadanos que le reclaman por los altos impuestos que se exigen para sostener una patrulla antiosos. Ante la situación, el alcalde no sabe cómo frenar a la multitud enfurecida y decide canalizar su ira hacia otro lado: “Gente, sus impuestos son altos por causa de los inmigrantes ilegales”.⁹ En seguida, la muchedumbre olvida el

7— *Ibid.*, p. 35.

8— *Ibid.*, p. 67.

9— *Los Simpsons* (1995), temporada 7, episodio 23, 5:47. <https://www.youtube.com/watch?v=h43HQMANdrE>.

origen de sus reclamos y rápidamente acepta la ocurrencia: “¡Es cierto, inmigrantes ilegales!”. Este capítulo pertenece a la temporada que se estrenó en 1995, apenas cinco años después de que se levantaran las primeras vallas entre México y Estados Unidos. No es casual que haya sido efectivo el discurso de la amenaza migrante, una estrategia que los Estados, como el norteamericano, han sabido utilizar para mantener esa distinción fronteriza entre los de adentro y la amenaza externa. Paradójicamente, *Los Simpsons* aparecen a finales de 1989, inaugurando la década en la que se hará masivo el uso del internet y la expansión de las cadenas televisivas satelitales y por cable. Por un lado, existen más separaciones entre fronteras que se van problematizando y cuya existencia, siguiendo a Brown, pone en duda cierta soberanía política; por otro, se expande la “conexión” cada vez más global que genera el uso del internet y la televisión satelital. ¿Cómo se levantan muros en un mundo cada vez más global? ¿Cómo se sostiene la estrategia del “inmigrante ilegal” como enemigo en común?

Reconocer que los muros no protegen simplemente, sino que también conforman el contenido de las naciones con barreras, permite preguntarnos no sólo qué necesidades y deseos psicológicos impulsan a su construcción, sino qué efectos contingentes causan al moldear los nacionalismos, la subjetividad de los ciudadanos y las identidades de las entidades políticas de ambos lados que ellos separan.¹⁰

Parece que el levantamiento de los muros evidencia la ineficacia del poder político por sobre otros y anuncia la separación entre el extraño que está del otro lado del muro y el aliado que permanece dentro, “protegido”. Sin embargo, Brown sostiene que la existencia de los muros o las consecuencias de amurar un Estado tienen que ver con la generación de identidades y subjetividades. En este sentido, la estrategia mediática que

—

10— Wendy Brown, *Walled States...*, p. 41.

en ese entramado global ha servido, entre otras cosas, para generar y mantener la identidad subjetiva global ha recaído en los medios principales de entretenimiento. *El show de Truman*, la ya clásica película estrenada en 1998, tiene un argumento sencillo y sugerente para una época en la que la televisión era el medio de entretenimiento por antonomasia y, como los muros, de subjetivación: un productor ambicioso de Hollywood adopta a un niño (Truman Burbank) para que, desde su infancia, sea el protagonista de su propia vida en televisión sin que, desde luego, él supiera nada. Al final de la película, sospechando que toda su vida ha sido una farsa, Truman toma un bote en la costa del mar y navega hacia el horizonte, con la esperanza de salir del mundo fabricado y “seguir su camino”. La sorpresa es que, unos minutos después de zarpar, la proa choca abruptamente con el cielo azul del horizonte. Truman, sorprendido, se levanta para tocar el cielo que tiene justo enfrente, al alcance de la mano. Truman no se estrella sólo con la pared, sino con las contradicciones de la nueva televisión global: un contenido previsto para circular a gran escala fuera de su país de origen —el *Show de Truman* tienen como principal característica el estar disponible en todo momento, desde la comodidad de cualquier hogar—, pero claramente amurallado por la industria de Hollywood y el *copyright* de sus producciones. Truman está “contenido” en un cierto estereotipo de vida norteamericana, un estilo de vida particular y local que, sin embargo, se proyecta globalmente de modo estrictamente regulado.

Criaturas fronterizas: feministas, cyborgs y el Rey Arturo

Una muralla humana se levantó en la ciudad de Puebla. Era el 13 de octubre de 2019, día en que se llevó a cabo la novena Marcha de las Putas. La marcha surgió en 2011 como respuesta global a una declaración del policía canadiense Michael Sanguinetti quien, en una conferencia sobre seguridad civil en Toronto, dijo que “las mujeres deberían evitar vestirse como putas para no

ser víctimas de violencia sexual”.¹¹ Desde entonces, la marcha se hace cada año en diferentes partes del mundo para exigir los derechos sobre el cuerpo, visibilizar y erradicar la violencia hacia la mujer y reivindicar el uso de la palabra “puta”. En esta edición de la marcha en la capital poblana, algunos ciudadanos reaccionaron saliendo también a las calles para hacer un muro humano: agarrados de los brazos, amurallaron la catedral y otros recintos religiosos ante los que pasaba el trayecto de la moviliación. Las imágenes¹² resultantes muestran la cadena humana protegiendo los muros de la iglesia para que no fuese mancillada por los rayones de protesta que la marcha dejaba a su paso; por otro lado, están las manifestantes bailando y haciendo oír las consignas que la Iglesia, particularmente, se ha negado a escuchar durante siglos. “Los muros soportan así la ironía de ser entidades mudas, materiales y prosaicas, y a la vez potencialmente generadoras de un temor reverencial teológico para nada relacionado con su funcionamiento y su fracaso cotidiano”.¹³ En este caso, las subjetividades que ha construido uno de los amurallamientos más exitosos como el de la iglesia católica ha generado, a su vez, que esa identidad prefijada por ella lleve a sus seguidores a levantar otros muros más evidentes, poniendo el propio cuerpo. Como bien señala Brown: “El cercamiento da origen a lo sagrado, delimitándolo respecto de lo común o de lo ordinario”.¹⁴ Es sintomático también que un edificio en particular en el trayecto de la marcha se haya marcado con las consignas en sus muros: mientras la gente amurallaba los pilares de la catedral para que no fuesen “vandalizados”, no hacían lo mismo

—

11— Jossette Rivera, “‘No significa no’ es el lema en la ‘Marcha de las Putas’”. Consultado el 18 de febrero de 2020. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/05/110519_mexico_marcha_putas_slut_walk_jrg.

12— LadoB, “Rechazan iniciativa de Barbosa en Marcha de las Putas”. Consultado el 5 de enero de 2020. <https://ladobe.com.mx/2019/10/rechazan-iniciativas-de-barbosa-en-marcha-de-las-putas/>.

13— Wendy Brown, *op., cit.*, p. 26.

14— *Ibid.*, p. 46.

con una de las insignias de la soberanía del Estado mexicano: el edificio del congreso. ¿Quién pondría hoy el cuerpo para proteger un edificio de gobierno? No parece estar en el impulso del ciudadano común amurallar el Estado mexicano. Si no sabemos a qué o a quién responde ese Estado, ¿para qué o de quién protegerlo? Tampoco es como si supiéramos exactamente a qué responde la Iglesia, pero Brown comparte una sospecha: “Ni el capital ni la violencia sancionada por Dios se inclinan ante otro poder”.¹⁵ Es decir, cuando la agenda de la Iglesia y del capital son, por mucho, más importantes que las políticas del Estado. Sin embargo, a pesar de que lleven su propia agenda, siempre se han necesitado unas a otras, como sostienen Isabelle Stengers y Philippe Pignarre en *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*:

Correlativamente, el capitalismo no se soportará sin el Estado. No puede, nunca ha sido capaz de existir, de sostenerse por sí mismo. No hay nada espontáneo en su crecimiento, exige un trabajo permanente en las funciones del Estado (dependiendo de la coyuntura, ciertas funciones se reducen, otras se debilitan o se desmantelan en nombre del mercado), construcciones minuciosas y pacientes cuidadosamente mantenidas y revisadas. Requiere una instalación gigantesca de leyes, regulaciones, restricciones, instituciones constantemente mutantes para funcionar. La característica común de esta instalación es producir la apariencia de un funcionamiento automático, cuya lógica escapa al control político.¹⁶

El argumento central de estos autores radica en esa paradoja implícita del capitalismo, que parece funcionar independiente-mente, pero necesita, a la vez, de los recursos del Estado para mantener esa suerte de “brujería” que lo hace imperceptible y casi omnipresente. Lo mismo podríamos decir del Estado que,

15— *Ibid.*, p. 24.

16— Isabelle Stengers y Philippe Pignarre, *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*, Reino Unido, Palgrave Macmillan, 2011, p. 29.

a la inversa, necesita del capital para legitimar su existencia. Esto resuena, digamos, con la imagen de un rey sin corona. O la de un rey con una corona que no le otorga legitimidad alguna para gobernar.

En *Los caballeros de la mesa cuadrada*, mientras el Rey Arturo sigue en su búsqueda de nobles fieles para su corte, se cruza en su camino a un par de campesinos. Éstos le saludan sin saber quién es ni de dónde viene. El rey, como es su costumbre, se presenta con todos sus títulos y pregunta por el señor de un castillo que ve a lo lejos. Como es de esperarse, los campesinos le responden que no lo conocen a él ni a su reino. Él responde que es su rey y la campesina, sorprendida, le confiesa: “No sabía que tuviéramos un rey. Creí que éramos una colectividad autónoma”. Su compañero le responde en desacuerdo con un elaborado discurso de tono marxista donde descifra el vínculo entre la clase trabajadora y la dictadura que los oprime. Arturo los interrumpe impaciente para insistir en la pregunta de quién vive en ese castillo. “Ahí no vive nadie”, dice la campesina. “¿Quién es vuestro señor?”, pregunta Arturo asombrado. “No tenemos señor”, repite, y Arturo, con cara de sospecha, no le cree. El otro campesino insiste: “Ya os he dicho, esto es una comuna anarcosindicalista, la dirigimos por turnos y cambian semanalmente”.

Arturo, ya desesperado, lo interrumpe y le ordena que se calle. Los dos campesinos indignados le responden: “¿Quién se ha creído que es?”. “Soy vuestro rey”, repite Arturo. “Pues yo no le voté”, espeta la campesina. “A los reyes no se les vota”, replica Arturo casi burlón. “¿Y cómo os convertisteis en rey?”, cuestiona la campesina. Arturo responde con la seguridad de quien se cree un cuento de hadas: “La dama del lago extrajo la espada Excalibur del seno del agua, simbolizando que la divina providencia me elegía a mí, Arturo, para que empuñase la espada. ¡Por eso soy vuestro rey!”. Anonadados los campesinos, uno de ellos responde: “Una mujer extraña que vive en un lago y reparte espadas no sirve de base para un sistema de gobierno. El poder ejecutivo supremo deriva de la voluntad de las masas, no de una ceremonia acuática de pacotilla”. Arturo,

indignado, le ordena que se calle, pero el campesino sigue: “No pretendéis ostentar el poder ejecutivo supremo sólo porque una buscona remojada le dio una espada, ¿no?”. Arturo ya notoriamente enfadado comienza a caminar hacia él para callarlo, pero el campesino continúa: “Si yo anduviera por ahí diciendo que soy Emperador me encerrarían”. Arturo lo empieza a zangolotear para que no siga hablando, pero aún alcanza a añadir, mientras Arturo lo sacude: “¡Ah, aquí vemos la violencia inherente al sistema! ¡Venid a ver la violencia inherente al sistema! ¡Socorro!”.

Esta delirante escena logra singularizar ese problema que señalaba antes. La falta de soberanía política del Estado se puede mostrar de muchas formas y puede, en este caso en particular, evidenciar la falta de sustento político sobre la que se levanta el poder del Estado y podríamos decir que, por extensión, también del capital: “Y si llamamos al capitalismo un ‘sistema de brujería’, esto no es para entrar en una discusión sobre la definición ‘correcta’ de tal sistema. En cualquier caso, somos ‘nosotros’ los modernos quienes hemos bautizado una multiplicidad de prácticas con el mismo nombre, quienes las han unificado bajo el mismo género para luego distinguir entre diferentes especies, como en las clasificaciones biológicas”.¹⁷ Este “sistema de brujería” que conllevarían tanto la erección del Estado como el monopolio del capital pasa, en efecto, por desplazar y acallar la multiplicidad de prácticas que no cuentan con un “fundamento” constitutivo. Dicha multiplicidad de prácticas se manifiesta, también, como el sobrante, lo excluido y ruinoso de este sistema. ¿Qué cabe hacer entonces desde y con las ruinas del Estado? Donna Haraway, en su referido “Manifiesto *cyborg*” sostiene que una condición *cyborg* implica saberse, sobre todo, con una identidad siempre en construcción y, por tanto, una construcción siempre desde los fragmentos o restos que ha heredado.

17— *Ibid.*, p. 40.

A la inversa de las esperanzas del monstruo de Frankenstein, el *cyborg* no espera que su padre lo salve con un arreglo del jardín, es decir, mediante la fabricación de una pareja heterosexual, mediante su complemento en una totalidad, en una ciudad y en un cosmos. El *cyborg* no sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica aunque sin proyecto edípico. El *cyborg* no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo. Quizás sea por eso por lo que yo quisiera ver si el *cyborg* es capaz de subvertir el apocalipsis de volver al polvo nuclear mediante la compulsión maníaca de nombrar al Enemigo. Los *cyborgs* no son reverentes, no recuerdan el cosmos, desconfían del holismo, pero necesitan conectar: parecen tener un sentido natural de la asociación en frentes para la acción política, aunque sin partidos de vanguardia. Su problema principal, por supuesto, es que son los hijos ilegítimos del militarismo y del capitalismo patriarcal, por no mencionar el socialismo de estado. Pero los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales.¹⁸

La clave y lo complejo de ser hijos ilegítimos del militarismo y el capitalismo patriarcal es reconocer que ese padre no es esencial. En términos de la soberanía política en declive de los Estados, esto implicaría saberse *cyborg* en estas condiciones: no esperar a que tu padre te salve. De ahí la propuesta de pensar las ruinas no sólo como los muros que han dividido alguna vez a los de adentro de los externos, sino como ese síntoma de que la soberanía ya no está en el Estado protector, sino que depende de esas entidades monstruosas que pepeñan en los restos del ideal de la entidad suprema que resolverá los problemas de la vida común. Hacerse desde las ruinas, en este sentido, implicaría reconocerse como ese hijo e hija bastardas que se han

—

18— Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995 p. 256.

dado cuenta (quizá por las malas) que es hora de vivir sin la figura paternal y protectora del Estado.

En este punto toca señalar el tipo singular de ruinas u orfandad de las que hablamos. Hay un problema específico que tiene muchos años ya en México, es uno entre muchos otros, desde luego, pero me parece que es uno de los más urgentes y que hace evidente esa soberanía en declive, esa disolución del poder del Estado. Los feminicidios son el espantoso sobrante, la ruina sacrificial que hace más evidente la falta de soberanía política que ha sido la principal ausente a lo largo de la historia contemporánea en este país. María Salguero, investigadora y periodista, se dio a la tarea de hacer un mapa de los feminicidios en México desde 2016 a la fecha.¹⁹ El resultado no es otro más que el mapa de las ausencias a las que no se les ha hecho justicia, porque la justicia en un mundo en ruinas también está echada a perder. Este mapa es un síntoma del Estado que no puede garantizar el derecho básico de una vida digna y segura. Esto tiene que ver con el declive de la soberanía política del Estado mexicano y es, justo, parte de lo que la Marcha de las Putas reclama. Los síntomas de esas ruinas se pueden mostrar de muchas formas. Desde un Rey Arturo sin reino, una serie de televisión como *Los Simpsons*, que evidencia las contradicciones de la subjetividad globalizada, el derrumbe de un proyecto socialista de Estado, hasta las marchas en las calles que reclaman por quienes no regresarán. Recordemos, por ejemplo, el resultado de la marcha en Ciudad de México en agosto de 2019 como respuesta a la violencia generalizada en el país hacia las mujeres. Tras la manifestación, el Ángel de la Independencia tomó, quizá por primera vez en muchos años, una importancia relevante para la sociedad debido a las pintas que lo cubrían. Aquí es donde el *cyborg* se vuelve a manifestar, porque no espera a que el “padre” le presente un arreglo de jardín donde todo esté acomodado, limpio y en su lugar. Se lanza, por el contrario, a

19— María Salguero, “Los feminicidios en México”. Consultado el 5 de enero de 2020. <https://feminicidiosmx.crowdmap.com>.

hurgar entre las ruinas y los muros del sueño que esa figura protectora intentó construir alguna vez. El *cyborg* no espera a que los monumentos sirvan para ser contemplados orgullosamente sino para evidenciar aquello que se echó a perder. Sentencias como “México feminicida” y “La patria mata” se dejaban ver en la base del Ángel. ¿Cuál fue la respuesta del gobierno de la Ciudad de México? La que ha tenido siempre ante hechos similares: borrar las huellas incriminatorias. Unos días después amurallaron el monumento justificando su restauración.²⁰ Invisibilizar las pintas con las barreras de madera es aceptar públicamente la imposibilidad de nombrar, debatir y hacerse cargo de las ruinas. Como señala Brown, los Estados sólo reaccionan a los eventos mas no ejercen una soberanía política sobre ellos. Hacer desde las ruinas implica eso: desde el caos de lo monstruoso, hacernos cargo de las distintas y complejas contradicciones que nos deja esa condición *cyborg*, casi huérfana, en las que habitamos. Tanto las ruinas, como los muros y los problemas sociales que padecemos caben ser entendidos como síntomas del declive del Estado nación. Son síntomas de que algo está “echado a perder” y con lo que tendremos que lidiar desde la incertidumbre, aun sabiendo que no hay una única forma correcta para hacerlo. Así, 1989 es un año crucial para nosotros, a pesar de que parezca quedarnos lejos. La búsqueda de caballeros afines que emprendió el cuestionado Rey Arturo de Camelot, cuya base de gobierno eran la dama del lago que le dio la espada Excalibur y el sonido de los cocos vacíos al cabalgar, ilustra el desfondamiento de la soberanía política a la que se le dificulta imponer su propia agenda, independiente de las formas de violencia del capital y la Iglesia. A la vez, representa la necesidad imperante de suplir esa falta y obtener reconocimiento a como dé lugar. Esos cocos huecos son una parte prosaica pero no por ello con menos “brujería” puesta en juego por todo mito

—

20— *La Jornada*, “Avanza 99% limpieza de monumentos dañados durante marcha feminista”. Consultado el 6 de enero de 2020. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/capital/2019/11/26/avanza-99-limpieza-de-monumentos-danados-por-marcha-1570.html>.

fundacional. Quizá Arturo se enfrentaba a esa contradicción que toda forma de gobierno actual entraña: la ausencia de un sustento social y político legitimador que todo Estado nación presupone y, a su vez, la necesidad urgente de evitar el declive de su soberanía. La secuencia de amurallamientos y ruinas por la que hemos transitado no hace otra cosa que evidenciar que ahora es necesario hacer de otros modos, a partir de unas condiciones que, desde un inicio, están ya echadas a perder.

III. Arte contemporáneo en el México neoliberal

**De lo *Hecho en México* a la
Denominación de origen.
Arte contemporáneo
mexicano, del capital
simbólico al financiero**

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Más de 25 años de crítica, catálogos de exposiciones, memorias de congresos, mesas de discusión, libros han construido un canon sobre el arte mexicano de los noventa. ¿Cómo abordar este fenómeno sin reproducir o consolidar este canon? ¿Desde dónde hablar? ¿Hay una manera de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”?

Tomo dos proyectos recientes para determinar cómo revisan, resignifican, relocalizan ciertas prácticas, manifestaciones, tendencias, ubicadas dentro de este canon o resultan redundantes, residuales, sin plantear una alternativa crítica.

El primero, es *Grupos y espacios en México. Arte contemporáneo en los noventa*.¹ Estos libros indagan cómo el arte contemporáneo en México surgió desde ciudades distintas, en “espacios” específicos: una vecindad en el Centro Histórico de la Ciudad de México, o en ciudades como Guadalajara o Monterrey. Aunque el tema sigue siendo el mismo —arte mexicano en los noventa—, lo distinto en los dos últimos tomos es la voz de autores y discursos “locales”. Se exponen experiencias y prácticas particulares, no desde un discurso central apegado al canon académico instrumental, sino de primera mano, asumiendo sus carencias.

El segundo, es la XII Bienal FEMSA (de octubre de 2015 hasta su inauguración y premiación en octubre de 2016). Esta bienal surge en 1992 y, de manera peculiar —y desde Monterrey—, se inserta en el circuito nacional del arte. En esta entrega, después

—

1— *Grupos y espacios en México. Arte contemporáneo en los 90. Vol. 1: Licenciado Verdad*, México, 2017; *Vol. 2: Guadalajara, una geografía particular*, Ediciones MP/J.P. Morgan, 2018. El volumen 3, sobre Monterrey, está en prensa.

de 24 años, hace cambios radicales: 1) Fue la última bienal que se llevó a cabo en Monterrey (la decimotercera se realizó en la ciudad de Zacatecas y la próxima será en Michoacán); 2) Paralelo a la exhibición del certamen, produce un programa curatorial con el tema *Poéticas del decrecimiento. ¿Cómo vivir mejor con menos?*, en el que la mitad de los invitados son productores de la ciudad. 3) Abre *Lugar común*, espacio de talleres, residencias y charlas para la comunidad artística de Monterrey. El espacio permaneció abierto, aún dos años después de concluida la fase expositiva.

¿Las prácticas que desarrolló la construcción del arte contemporáneo mexicano en los noventa produjeron ciertas dinámicas que, ahora, nos conducen “naturalmente” a estas circunstancias o algo ha cambiado en el arreglo socioeconómico que cuestionó y sustituyó con otras, las prácticas culturales que rigen la distribución, legitimación e interpretación del arte? ¿Son éstos los síntomas innegables de la descentralización del discurso?

Revisaré la confluencia y reconfiguración de sentidos en ciertos nodos para evidenciar cómo opera este dispositivo del arte contemporáneo y entender su complejidad desde otra perspectiva. Revisaré cómo el discurso histórico, político y económico se cruza, se anuda, incluso, se confunde. Este arreglo nodal lo contrastaré con lo que pasa en Monterrey, para evidenciar la imposibilidad y crisis de un discurso nacional unitario.

Nodo 1. Modernidad, exposiciones nacionales e ideología

Modernización, nacionalismo y Guerra Fría

El discurso centralista del arte y su estética nacionalista es parte de la construcción del Estado mexicano moderno. El mandato de Miguel Alemán (1946–1952) se caracterizó por utilizar políticas económicas proteccionistas encaminadas a la consolidación del mercado interno y la inserción de México en la economía mundial.

El logro del modelo de crecimiento estabilizador fue haber alcanzado un equilibrio interno completo (crecimiento con estabilidad de precios), a costa de un continuo y permanente desequilibrio externo, financiado con capital extranjero y un creciente déficit gubernamental (del gobierno federal y empresas públicas) financiado con endeudamiento interno y externo.²

Como parte de la imagen del Estado mexicano en el extranjero, “las artes habían de convertirse en la ‘mejor proyección de un país hacia el exterior y hacia el futuro’, ideas que se correspondían con la política económica del régimen [alemanista] y sus planteamientos de desarrollo”, afirmaba Carlos Chávez.³ Los alcances de esta centralización y estatización del arte no culminaban en la simbolización y negociación económica de México en los mercados internacionales. Los patrocinios norteamericanos hacia estas exposiciones nacionales de Latinoamérica, particularmente de las instituciones que lideraba David Rockefeller (MoMA y Americas Society), están inmersos en una estrategia ideológica en contexto de Guerra Fría.

Los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán se encargaron de promover un proceso de neutralización política que, en colaboración con Estados Unidos y en medio de una postura anticomunista, impulsaría la ideología de la “mexicanidad” por encima de cualquier desviación de izquierda o de derecha, “nada de socialismo, de proletariado, de lucha de clases [...] Mexicanidad y anticomunismo”. [...] Aunada a estas connotaciones antisocialistas y desarrollistas la “mexicanidad” funcionaba también como una compensación

2— René Villarreal, *Industrialización, competitividad y desequilibrio externo en México. Un enfoque macroindustrial y financiero (1929–2010)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 91.

3— Discurso inaugural del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947), citado por Luis Martín Lozano, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920–1960*, México, MUNAL, 1991, p. 122.

simbólica o manto ideológico y retórico sobre la creciente dependencia económica —y en parte política— de México frente a Estados Unidos.⁴

La política cultural del Estado mexicano moderno toma cuerpo en la persona de Fernando Gamboa y su intención de construir, por décadas, a través no sólo de los museos nacionales⁵, sino de centenares de exposiciones, lo que él mismo denominó *El retrato de México*, que se enraíza en prácticas, estéticas e ideologías a lo largo de todo el siglo xx. Olivier Debroise dice:

La relativa flexibilidad ideológica de los “gobiernos de la Revolución”, que aún en la actualidad sigue dictando tanto la política exterior del país como sus políticas culturales —y ambas en estricta complicidad—, va a transformar a Fernando Gamboa en un hombre del sistema, y en el artífice de la “imagen de México”. [...] “Gamboa no tiene ninguna estructura teórica, pero sí un programa”. De hecho, quizá se trataba de “puro programa”, desde la organización en 1943 de la Escuela Mexicana de Museografía en el Museo Nacional [...], hasta la configuración, en 1947, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y la organización de algunas doscientas exposiciones itinerantes de arte mexicano, empezando por la presentación del Pabellón Mexicano en la Bienal de Venecia de 1950. [...] Gamboa define su “manifiesto cultural”, que regirá, a partir de entonces todas las exposiciones mexicanas presentadas en museos y ferias internacionales,

—

4— Ana Torres, “Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales”, *Discurso Visual*, núm. 3, 2005. Consultado el 16 de diciembre 2019. <http://discursovisual.net/dvweb03/agona/agoanator.htm>.

5— “Una vez constituido el INBA se hizo necesaria la creación de un museo que albergara la obra plástica mexicana que, hasta entonces, se encontraba desperdigada en diferentes instituciones. Bajo esta premisa se fundó el Museo Nacional de Artes Plásticas”, Sol Álvarez, “Comentarios en torno a la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura”, *Discurso Visual*, núm. 6, 2006. Consultado el 16 de diciembre 2019. <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb06/art04/texto.html>.

hasta *México: esplendores de treinta siglos en 1990...* y aun después.⁶

De este modo, el inicio de los museos nacionales, la centralización del arte, y el uso de las exposiciones nacionales en el extranjero de manera ideológica y económica, con el protagonismo de Gamboa, se fincó la política cultural del Estado moderno mexicano.

Mientras tanto en Monterrey...

En la década de 1930 la Cervecería Cuauhtémoc empezó a publicar una serie de folletos publicitarios, *Boletín Mensual Carta Blanca*, en los que, a su manera, promovían el arte mexicano.

A la publicidad de la cerveza siempre se le dedicó un espacio igual al de la imagen artística, así como otros artículos con frases y expresiones que asociaban beber cerveza con eventos sociales y el buen gusto en el vivir. La afición por el arte parecería estar presentada implícitamente en esta publicación como un complemento para las nuevas pretensiones de modernidad que traían aparejadas las nuevas condiciones socioeconómicas de la población [en la época postrevolucionaria]. El discurso contenido en estos boletines apunta hacia la legitimación de un gusto, cuya posesión a su vez asigna estatus a quienes degustan la cerveza junto con los platillos sugeridos en un ambiente refinado, en el que el arte juega un papel central.⁷

Mientras el arte mexicano era utilizado por el Estado con fines nacionalistas y de desarrollo económico; la industria regiomon-tana lo utilizaba —por el discurso publicitario y la fuerza de la

6— Olivier Debrouse, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*, México, Cubo Blanco, 2018, pp. 50–53.

7— Roberto Aceves Ávila, “Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934–1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, vol. XXXIX, núm. 110, 2017, p. 227.

reproducción— para impregnar los valores del arte a los de su producto cervecero en el extranjero.

Orgullo de México y de América es el arte pictórico de nuestra patria, que tiene sus más vigorosos expositores en Diego Rivera y José Clemente Orozco. Estos grandes pintores, que plasmaron visiones inmortales en los muros de universidades, palacios y museos, ganaron con su labor maravillosa la admiración continental para México. También *Carta Blanca* ha sido consagrada por los más exigentes consumidores de todo el continente, y reconocida como la mejor cerveza de América.⁸

Esta estrategia publicitaria es resultado de una evolución y alineación simbólica a la emprendida por el Estado nacional en su desarrollo económico del México moderno:

Los tonos patrióticos de “Hecho en México” sólo aparecerían gradualmente en la publicidad de empresas de Monterrey. En una extraña, y tal vez desafiante, ironía, Cervecería utilizó un personaje tipo conquistador español para sus anuncios publicitarios y eliminó los símbolos indios pese al nombre de la empresa. Sólo más tarde, en los años treinta, Cervecería utilizaría los símbolos culturales nacionalistas en sus logos y publicidad, e impulsaría sus productos bajo la bandera de “compre lo Hecho en México”.⁹

El sello *Hecho en México*

El sello *Hecho en México* tiene su origen en el gobierno de Luis Echeverría (1970–1976). Inicialmente concebida como una campaña denominada “Lo hecho en México, está bien hecho” para

8— Citado por Fernando García Ramírez, *Una empresa a través de los siglos: Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma*, México, Editorial Clío, 2006, p. 236.

9— Alex Saragoza, *La élite de Monterrey y el Estado mexicano, 1880–1940*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 2008, p. 196.

sensibilizar a la población nacional a producir con la calidad suficiente para competir con mercados internacionales y estimular el consumo de productos mexicanos para evitar el deterioro del sector productivo.

Mientras tanto en Monterrey...

La estética que Cervecería Cuauhtémoc elige para iniciar su colección coincide con la que el Estado había tomado para promover y simbolizar la idea de un México moderno, dispuesto a insertarse no sólo en el “discurso internacional” sino, sobre todo, en su impulso económico. Desde lo corporativo y desde esta ciudad industrial —siempre más cercana a la economía y políticas norteamericana que a la centralista—, sus prácticas económicas resultan sospechosas para el gobierno nacionalista del PRI, convencido del papel rector del Estado en la economía. Esto generó un enfrentamiento frontal entre el Grupo Monterrey y el gobierno federal, que buscará un nuevo equilibrio entre el desarrollo económico y la estabilidad social simbolizado por una estética nacionalista.

Un año después del sexenio de Echeverría y sus disputas con el Grupo Monterrey,¹⁰ Cervecería Cuauhtémoc funda el Museo de Monterrey dentro de sus instalaciones corporativas. Primer museo privado en México y precursor de la inversión privada en el arte.

Lo *Hecho en México* significa para este corporativo regiomontano privatizar el arte hecho en México. No sólo seguir la idea que Miguel Alemán institucionalizó y significó sobre el arte mexicano de este siglo como moderno y nacionalista sino, sobre todo, capitalizar la estética nacional hacia el capital, para enfatizar su ideología antisocialista, para contrarrestar

—

10— Fueron tres los factores que generaron la mayor tensión entre Echeverría y los empresarios: el asesinato de Eugenio Garza Sada; la “reunión de Chipinque” —que causó una fuerte reacción por parte del gobierno— en la que se discutió la iniciativa de Ley de Asentamientos Humanos; y la expropiación de una extensión agraria en Sonora. Cfr. Vicente Sánchez Munguía, “Los empresarios de Monterrey en la transición mexicana a la democracia”, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, 2007, p. 189.

el uso que hizo Echeverría de las políticas gubernamentales en los setenta.

Nodo 2. Tratado de Libre Comercio, arte conceptual y alternancia

Resignificación y descentramiento de la narrativa nacional

A principio de los noventa coinciden maneras distintas de exponer el arte mexicano. Por un lado, *México, Esplendor de 30 siglos* (Metropolitan Museum, Nueva York, 1990). Por el otro, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920–1960* (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1991).

Al mismo tiempo que en *Esplendor...* se sigue con la inercia de las exposiciones nacionales en el extranjero para promover la inclusión económica del país en los mercados internacionales, al aprovechar los aires modernizadores de Salinas de Gortari, un grupo de críticos y curadores toma de aliado al gobierno priista para renovar y dismantelar este mismo discurso nacionalista en el arte, haciendo una historiografía del arte del siglo XX. Este mismo grupo —como “proyecto paralelo”— asume la promoción y legitimación de la estética contemporánea, preparando su inserción al mercado global de ferias y bienales.¹¹

Toda la década de los noventa la negociación con el gobierno priista lleva a este grupo a instalarse dentro de la estructura de museos, espacios independientes y exposiciones alrededor del que se construye el arte contemporáneo. Para inicio

—

11— Este doble interés del grupo (conformado por Olivier Debroye, Esther Acevedo, Karen Cordero, Francisco Reyes Palma, Cuauhtémoc Medina, James Oles, entre otros) se puede ver en los contenidos de la revista *Curare, un espacio crítico para las artes*, fundada en 1991. Encontramos, por igual, ensayos sobre Rivera, Siqueiros, en la sección *Revisiones de la Historia del Arte en México*, que reseñas sobre SEMEFO, Francis Alÿs y Miguel Ventura o memorias de simposios sobre curaduría contemporánea. Algunas versiones atribuyen el surgimiento de *Curare* a la disputa con Salinas sobre el título de la exposición. Debroye propuso “Sueño de modernidad...”, contra la intención de enaltecer la modernidad como un eje ideológico de la administración salinista (no como un “sueño”).

de los dos miles, el resultado de esta historiografía dio como resultado cuatro tomos, de más de 300 páginas cada uno, del proyecto *Hacia otra historia del arte en México*, editado por Conaculta.¹² Esta narrativa de desmantelamiento del discurso del arte nacional, de Estado, se da en un contexto de capital que, más que construir “la riqueza de las naciones”, busca crear un circuito financiero entre ciudades globales como nodos de circulación y distribución de capitales, tendencias, productos e información del capitalismo cognitivo. Este contexto crea en México el surgimiento —¿descubrimiento?— de algunas “capitales culturales”, como establece José Luis Barrios en 2001.¹³

Entre 1990 y 1992, en ciudades de la, así llamada, provincia se dan una serie de eventos esenciales para la construcción del arte contemporáneo mexicano: InSite en Tijuana-San Diego; el Museo de Arte Contemporáneo (MACO) en Oaxaca; la Feria de Arte Contemporáneo y el Foro Internacional de Teoría y Arte Contemporáneo (FITAC) en Guadalajara; el Museo Amparo en Puebla; la exposición de instalación y performance *Si Colón Supiera...*,¹⁴ la Bienal FEMSA y la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) en Monterrey; lo que atrae la atención del centro hacia estos espacios “descentrados”. Con esto, en los noventa se reconfigura el discurso del arte nacional, al incluir las manifestaciones “descentradas” (parecidas al discurso “marginal”,

—

12— *Hacia otra historia del arte en México*; tomo I: “De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780–1860)”, 2001; tomo II: “La amplitud del modernismo y la modernidad (1861–1920)”, 2001; tomo III: “La fabricación del arte nacional a debate (1920–1950)”, 2002; tomo IV: “Disolvencias (1960–2000)”, 2004, México, Conaculta/Curare.

13— José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, en Isaa Ma. Benítez Dueñas (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, Tomo IV, *op. cit.*

14— En 1992, en el Museo de Monterrey, Gabriel Orozco presenta su pieza *Piedra que cede*, dentro de esta exposición. Sobre los efectos para Monterrey de este evento véase: Eduardo Ramírez, “De cómo Monterrey perdió la idea del arte contemporáneo”, en *Grupos y espacios en México. Arte contemporáneo en los 90. Vol 3.*, *op. cit.*, pp- 464–511, en prensa.

“cuestionador”, “crítico”, “rebelde” ... de la Ciudad de México). Desde Tijuana, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Monterrey, se suman, sin necesidad de que tengan que migrar a la Ciudad de México, productores que refrescan el esquema de este circuito.

Esta inclusión de productores con estética global va (re) produciendo un circuito local de curadores, galeristas, espacios independientes, reseñistas en estas distintas ciudades dispuestos a acceder al auge del circuito-mercado global y reproducir los valores de este canon global al que nutren y buscan pertenecer (¿*sweatshops* del capitalismo cognitivo?).

¿Alternancia vs. Independencia?

En junio del año 2000, después de 70 años de gobiernos post-revolucionarios, por primera vez le es reconocido el triunfo electoral a un presidente de oposición. Vicente Fox hizo válido su lema de campaña, “Sacar al PRI de los Pinos”.¹⁵

El gobierno de Fox tomó la decisión de utilizar el arte contemporáneo mexicano como estandarte de desarrollo económico, una vez más, en exposiciones en el extranjero para deslindarse de la estética nacionalista del PRI.

Un texto crucial, escrito al alimón por Olivier Debrouse y Cuahtémoc Medina, establece el espacio de negociación entre las políticas culturales del gobierno de la alternancia y la estrategia de construcción del arte contemporáneo mexicano que, desde “la independencia” (espacios, curadores), le ha ido ganando al Estado desde el gobierno de Salinas de Gortari. El texto reseña —y reacciona a— una reunión a la que convocó el gobierno federal a un “selecto grupo” de promotores y productores.

El régimen de Vicente Fox se dio cuenta, aunque a destiempo, que su imagen requería de acompañamiento cultural,

—

15— Ese mismo año Gabriel Orozco inauguró una exposición retrospectiva en el Museo Tamayo que representó su regreso a México después de casi una década de residir y exponer en el extranjero. En el catálogo no figuran los críticos alrededor del grupo de *Curare*.

particularmente sus *performances* en el extranjero. Debió cundir el pánico cuando, a contrapelo de las consignas anteriores, el aparato cultural se vio obligado a sacudirse el sopor de 30 siglos para ofrecerse descaradamente en el altar de lo alternativo, las vanguardias, lo independiente, confundidos todos con la contemporaneidad (es decir, el arte en tiempos de globalización).

Pues la recién descubierta afición del aparato cultural y diplomático oficial por “lo contemporáneo” no es ni más ni menos que el intento de “capturar” (aunque la palabra “usurpar” quizá sea más sugestiva) “proyectos culturales” más o menos independientes para llenar sus lagunas conceptuales, sus carencias ideológicas y su evidente desorientación.

Como el aparato cultural diplomático desconoce cómo abrir puertas a los verdaderos centros de exhibición de arte contemporáneo, se enfocarán a crear “casas de México” que volverán a confinar a un *ghetto* deslucido a los artistas que así “exporten”.

En materia de arte contemporáneo, el Estado sólo debe ser un proveedor de recursos económicos y un *distante* colaborador: solícito, gris, tolerante y hasta, si se quiere, *escéptico*. Ni el funcionario es la patria ni la patria es primero. Una vez más hay que preguntar con todo oportunismo, y caso por caso, si en un proyecto el Estado *sirve* al arte o si, por el contrario, se nos quiere seducir tramposamente a *servir* al Estado.¹⁶

Esta negociación devino en maridaje entre el gobierno de la alternancia con la curaduría independiente que, en los siguientes años, multiplicó exposiciones con esta estética (en sus denotadas “Casas de México”, nombradas oficialmente “Instituto de México”) que culminó con la exposición, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, en febrero de 2005, en el marco de la Feria de Arte ARCO, teniendo a México como país

16— Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Alto protocolo, táctica equivocada”, *Reforma*, Sección Cultura, 7 de junio de 2001, p. 6.

invitado, *Eco: arte contemporáneo mexicano*. En el catálogo de la feria se puede leer:

[...] la participación de México habrá de contribuir a dos propósitos fundamentales: reforzar la imagen de nuestra cultura contemporánea y destacar el papel fundamental de la cultura a favor del desarrollo económico, político y social de nuestro país. La cultura, como un motor de desarrollo que permite la generación de riquezas, oportunidades, es uno de los mejores vínculos para impulsar la promoción de México en el ámbito internacional.¹⁷

Parecería que Miguel Alemán hubiera reencarnado en las palabras de Luis Ernesto Derbez, entonces secretario de Relaciones Exteriores: volvieron las exposiciones de arte nacional en el extranjero con fines económicos, pero ahora con la estética del arte contemporáneo.

¿Dónde quedó el desmantelamiento de este discurso nacionalista que ligaba las exposiciones de arte con el desarrollo económico? ¿Dónde se metieron los promotores de esta operación de historiografía que fueron los mismos que participaron con la curaduría o los textos en este proyecto de Estado?

Por esos mismos años, entre 2004 y 2009, se dio el relanzamiento del sello *Hecho en México* para proteger la pequeña industria y fomentar el consumo de la producción local ante la multitud de productos extranjeros que inundaban los mercados locales debido a los tratados de libre comercio que se habían firmado.

El cierre del discurso nacional

Durante el segundo sexenio del gobierno de la alternancia, fue inaugurada la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968–1997* (MUCA Campus, UNAM 2007).¹⁸ Esta

17— ARCO '05, tomo 1, Madrid, IFEMA, 2005, catálogo de la feria internacional de arte contemporáneo, p. 23.

18— En esta exposición decidieron no participar Gabriel Orozco y su grupo del Taller de los viernes, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Dr. Lakra y Daniel

exposición, su extenso catálogo y la inauguración unos meses después del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) pueden entenderse como la consolidación de la iniciativa de historiografiar el arte mexicano del siglo xx.¹⁹ Como el cierre de la construcción de los museos nacionales, comenzado con el Museo Nacional de Artes Plásticas (1947) y continuado por el de Antropología e Historia, el Virreinal, el Nacional de Arte, y el de Arte Moderno.

¿Puede tener un fin más digno, dentro de esta desmaterialización y redistribución de la producción artística en las periferias, que la institucionalización e inserción del arte contemporáneo en un discurso canónico y de museos nacionales? Para colgar una corona luctuosa —y un cierre contundente— sobre este proyecto, unos meses antes de la apertura del MUAC, muere Olivier Debroyse (¿el Fernando Gamboa del arte contemporáneo en México?), cancelando también un discurso y una visión que animó esta empresa.²⁰

Si bien la existencia —y el uso— de un arte nacional ya no es pertinente en un contexto de globalización del modo como lo utilizó el régimen postrevolucionario priista, lo que esta “oposición historiográfica-discursiva” provocó fue la inclusión del discurso contemporáneo mexicano como una consecuencia natural del desarrollo del arte del siglo xx para conformar el (nuevo) canon desde el que se debe entender, explicar, exponer, coleccionar y (re)producir el arte contemporáneo mexicano, relacionado a las tendencias estéticas internacionales.

—

Kuri. Durante esta alternancia Orozco estableció la galería kurimanzutto como una nueva estrategia financiera de inserción del arte en los nuevos mercados internacionales y se convirtió en el artista “oficial”, con *Matrix móvil* para la Biblioteca Vasconcelos (2006) y su exposición en el Palacio de Bellas Artes (2007).

19— Para 2010 la revista *Curare*, órgano ideológico de este proceso de resignificación del arte mexicano, había cerrado también su ciclo.

20— Curador de *Modernidad...* (1991) y *La era de la discrepancia* (2007); orquestador de la relectura historiográfica del arte mexicano en la época de la “transición democrática”.

Mientras tanto en Monterrey...

En esos años, algunos de sus productores regiomontanos habían sido asimilados al discurso nacional del arte contemporáneo y participado en sus exposiciones internacionales, pero la estrategia de las exposiciones y la producción local sigue otra ruta. En 2007, se organiza la exposición *Los Nuevos Leones, arte joven en Monterrey*, dentro del Fórum Universal de las Culturas, heredado de Barcelona como una estrategia de gentrificación y posicionamiento de ciudades intermedias dentro del circuito de ciudades globales: única exposición de arte local de este magno evento.²¹

La estrategia que sigue Monterrey es la opuesta a la del Estado mexicano. En vez de organizar exposiciones nacionales en el circuito internacional, atrae la atención del medio financiero internacional hacia un evento global y, de esa manera, posiciona a la ciudad a través de la cultura —de sus jóvenes artistas— como foco de inversión de empresas y capitales internacionales: “Si el discurso del arte contemporáneo mexicano no me lleva a la montaña, yo hago venir la montaña de los capitales internacionales hacia mí”.

Nodo 3. Denominación de origen

La *denominación de origen* es un tipo de protección dentro del ámbito de la propiedad industrial en la indicación de procedencia de un artículo. Bajo esta modalidad de protección, se asume que la calidad y características de un producto se deben fundamental y exclusivamente a una región o a un lugar determinado, incluidos factores naturales como geografía, clima o materia prima, y

—

21— Desde la formación del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (1995) se privilegió la estética “emergente”, “joven”, contemporánea de Monterrey; pero el contexto de esta exposición marca una diferencia. Se presenta como el resultado de un cambio en la manera de ver y hacer arte en la región y como “la oportunidad de difundir[lo] en un contexto globalizado”. Patrick Charpenel, *Los Nuevos Leones*, catálogo de exposición, Fundación Monterrey, 2007, p. 16.

factores humanos como mano de obra, arte, ingenio y tradición, entre otros. Ya no se refiere a una nación con el sello *Hecho en México*, sino a la dinámica de una región específica.

La ciudad como denominación de origen

La ciudad, como metrópoli, es una unidad global homogénea y, al mismo tiempo, posee un rasgo distintivo que provee a cada manifestación artística de cierta “denominación de origen”.

La ciudad, como denominación de origen, sustituye a la nacional en las exposiciones internacionales. La “monstruosidad” de la Ciudad de México se vuelve característica del país, del mismo modo que llamamos Frankenstein al monstruo porque Frankenstein es el nombre del doctor que lo creó. Esto se hace evidente, sobre todo, en dos exposiciones de 2002. Ambas hablan sobre la dinámica de la Ciudad de México, pero representan a México como país: *Ciudad de México: una exposición acerca del tipo de cambio de cuerpos y valores* (MOMA-PS1, Nueva York) y *20 millones de mexicanos no pueden estar equivocados* (South London Gallery, Londres). La primera, desde su título, localiza a la ciudad en un contexto de comercio exterior (¿qué mayor denominación de origen?). Cuauhtémoc Medina, en el texto de catálogo de la segunda, escribe:

20 millones de mexicanos no pueden estar equivocados rechaza el concepto conocido de una exposición colectiva basada en la representación geocultural [...] [las piezas que conforman esta exposición nacen] de ansiedades políticas que son específicas a su lugar de origen: una megalópolis del tercer mundo, caracterizada por desigualdades sociales que experimenta un proceso imparable de modernización capitalista.²²

Francis Aljys, en el congreso *El insidioso gusto por lo global* (Puebla, 2000), declara:

—

22— Cuauhtémoc Medina, *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992–2013)*, México, RM/Cubo Blanco, 2017, p. 307.

En Nueva York, si me quedo más de un año, me convierto en otro artista neoyorquino. En México nunca acabaré por ser considerado cien por ciento local. Pero eso no impide que pueda ser parte integral del sistema. [...] Por una parte hay una cierta química aquí en México que permite la noción de laboratorio: me encuentro aquí con todos los ingredientes propicios para producir mis obras. [...] aquí hay un contexto que permite que las cosas pasen, hay una necesidad que no siento en una sociedad tan lograda [como en Europa o Estados Unidos].²³

¿Esta condición de experimentarse viviendo en un país con prácticas sociales premodernas y acceso a dinámicas post o supramodernas se caracteriza como “denominación de origen” adecuada para exportar a los mercados internacionales?

¿El capital es la nueva denominación de origen?

¿Por qué le interesaría a la oficina neoyorquina de servicios financieros J.P. Morgan patrocinar un proyecto editorial que promueve el discurso del arte localizado en ciudades de la provincia mexicana?

En la presentación de estos libros, Adam Tejjpaul, CEO de J.P. Morgan private Bank Latin America, declara:

El papel de J.P. Morgan como mecenas del arte contemporáneo comenzó en la década de 1950 bajo el liderazgo pionero de David Rockefeller, cuya filosofía de que el arte mejora todos los ámbitos de la vida —incluyendo la vida empresarial— llevó a la adquisición de una diversa gama de obras de arte que complementaba la arquitectura progresista de la nueva sede de la firma en el área de Wall Street en Nueva

23— Cuauhtémoc Medina, “Entre dos aguas, conversación con Francis Alÿs”, en *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2001, p. 126.

York. Así comenzó la primera colección corporativa de arte contemporáneo.

Hoy día, la J.P. Morgan Chase Art Collection cuenta con más de 30000 obras de arte en 450 oficinas corporativas de todo el mundo. Además de cientos de objetos culturales, textiles y artefactos indígenas de México, hay 500 artistas latinoamericanos en la colección del banco. Los artistas mexicanos están representados con pinturas, esculturas y obras sobre papel. Las primeras adquisiciones incluyeron a Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros; las últimas incorporaciones incluyen a Gabriel Orozco y obras de Humberto Ríos, un joven artista que recién inicia su trayectoria.

J.P. Morgan ha realizado negocios en México por más de 125 años. Desde el inicio, nos hemos comprometido en promover y preservar las artes y la cultura, y nuestra empresa se enorgullece en presentar esta historia innovadora de un importante periodo de producción artística en México.²⁴

Desde mediados del siglo XX, este “interés” de los Rockefeller por el arte latinoamericano está ligado a la defensa de la ideología procapitalista en el contexto de la Guerra Fría. Este proyecto evidencia la utilización del artefacto editorial con una intención de atraer los capitales de estas ciudades no centrales, al hacer circular estos libros dentro de un circuito de negocios, más que de difusión y reflexión sobre el arte. Es decir, si tomamos este proyecto como representativo de una nueva etapa de promoción y “negociación” del arte contemporáneo mexicano, ¿estaríamos frente a un fenómeno que pudiera validar cualquier “proyecto cultural”, sea dentro del circuito internacional como en los circuitos regionales —nacionales, incluso— del arte, desde la “denominación de origen”, si entendemos, como validación y legitimación característica, el origen de sus capitales? Al ubicarlo en este contexto, el arte contemporáneo trasciende su origen simbólico

—

24— *Grupos y espacios...* Vol 1: *op. cit.*, p. 22.

nacional, y pasa a formar parte del flujo financiero como capital que circula indiferenciado a lo largo de distintos centros, absorbiendo los fondos de corporaciones y personas de distintas ciudades del mundo.

La etiqueta como vaciamiento de contenidos

El corporativo regiomontano FEMSA, a partir del cierre del Museo de Monterrey en el año 2000, y más evidentemente desde 2005, cambia la convocatoria de su bienal para influir en ámbitos más amplios que lo nacional. Empieza a privilegiar las curadurías e itinerancia de su colección por ciudades tanto del país como de Latinoamérica. Lo hace, sobre todo, con fines económicos. En vez de tratar de posicionar o definir al país o a una ciudad en el circuito del arte global, posiciona a su corporativo en una red comercial; utiliza el arte como un espacio de negociación de intereses económicos corporativos-financieros. Así justifica la expansión del capital a través de sus refresqueras y sus tiendas de conveniencia en los lugares en los que expone su colección. La estrategia de exposiciones —tanto de la Colección FEMSA como la descentralización de la Bienal FEMSA que, a partir de la XII emisión, ya no se llama Monterrey—, parte sobre todo de que esta empresa, fundadora del desarrollo del capital regional y siempre en pugna con el poder del Estado federal, ha utilizado el discurso del arte como un espacio de negociación ideológica y económica.

En los setenta, los contenidos de las piezas de su colección (mexicanas, abstractas, paisajes, retratos) le permitieron “desideologizar” el arte y afirmarse como empresa nacionalista. Ahora, más que incluir sus exposiciones dentro del discurso curatorial, histórico central, define sus intenciones a través del discurso comercial. Son las etiquetas de las cervezas que pertenecen a este grupo industrial las que lo simbolizan.

Para evitar el rechazo de ya no pertenecer a un corporativo nacional y abandonar su política de beneficio social que lo ligaba a su comunidad de origen, sus etiquetas empiezan a apelar a la comunidad local, esos “Lugares comunes”, para enraizarse colectivamente en cada nueva sede dentro de este programa de

bienales. De la misma forma que, en las etiquetas de la cerveza Indio, a partir de que pertenecen al grupo cervecero holandés Heineken, se promueven los “Barrios de México” (2012) y, coincidiendo con esta descentralización de la bienal por distintas ciudades periféricas del país, en sus etiquetas se promocionan paralelamente “Los pueblos de México unido”.

En esta “descentralización” de la Bienal FEMSA encontramos una alternativa de la estrategia del arte central. No son las exposiciones de arte las que permiten participar en los mercados globales. Es la simbolización con referencias nacionales de los productos que han sido adquiridos por corporativos internacionales lo que sigue permitiendo, primero, mantener esa “denominación de origen” que les ganó su lugar y los posicionó en los mercados internacionales y, segundo, legitimar su “fidelidad” a su comunidad, mercado de origen por la referencia que hacen sus etiquetas. Del mismo modo que en los boletines Carta Blanca se establecía una relación de igualdad entre la calidad del arte que difundía y la calidad de la cerveza, ahora esta equiparación se mantiene en el rubro de lo comunitario y regional, pero sólo a nivel simbólico: ciertas prácticas sociales premodernas —“barrio”, “pueblo”— con ciertos accesos a dinámicas post o supramodernas en una etiqueta dan sentido a su calidad de origen.

En este contexto, no es casual la alianza entre Gabriel Orozco y el corporativo FEMSA para la realización de OROXXO en febrero de 2017. Al convertir la galería kurimanzutto en una sucursal, muy particular, de la cadena comercial Oxxo y poner, sobre cada uno de los productos de la tienda una “etiqueta” de Orozco, ¿no se evidencia, una vez más, la manera como una etiqueta que avala una “denominación de origen” —de Gabriel Orozco, en este caso— convierte cualquier producto, no importa si es industrial o artístico, en una mera forma de especulación financiera?

Las etiquetas, sea “Hecho en México”, “Denominación de origen”, las de la cerveza Indio o las de Gabriel Orozco, operan como una certificación “superficial”, más importante que su contenido. Implican un vaciamiento de sentido, un cambio

simbólico encaminado a asegurar a los productos un lugar en un mercado global confuso.

¿Conclusiones?

¿Tenemos que establecer espacios de reflexión que, sin reproducir este discurso canónico, puedan buscar alternativas para conceptualizar, entender y capitalizar este fenómeno desde contextos particulares?

Desde hace algunos años han surgido, espontánea e independientemente, redes de reflexión y apoyo, iniciativas que surgen desde distintas ciudades del país, sin pasar por el centro. Estas redes descentralizadas al estar siendo capitalizadas por instituciones privadas y corporativas —por su capital o localización—, ¿necesariamente son asimiladas a sus intereses y objetivos?

¿Se puede romper la tendencia centralista, el objetivo de solidificar el discurso nacional al insertar o absorber cualquier producción significativa, crítica, para ser reconocida en ese circuito central, en vez de explorar discursos alternos?

Tal vez el primer muro que haya que derribar es el que cada uno tiene dentro, esa aspiración de pertenecer y trascender, sólo a través de la asimilación por los circuitos centralistas y de capital.

¿Estamos dispuestos a asumir, a producir incluso, la caída de este muro personal? Ese es nuestro reto.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Imagen global, trabajos precarios y feminismos en el México neoliberal

Estas ruinas que ves

La caída del Muro de Berlín es una imagen. Imagen que, entre otras cosas, usaremos ahora para afirmar que fue en 1989 cuando se anunció el contundente triunfo del modelo capitalista por encima de otros proyectos socioeconómicos. La destrucción del muro es también imagen porque los modos de apropiarse del evento en el mundo han sobrepasado toda descripción cronológica para inscribirla en narrativas que van desde el giro turístico, la nostalgia panfletaria o, como se hace también, para considerarla una especie de referente respecto a las relaciones tecnológicas, económicas, políticas y culturales que se consolidaron a partir de la hegemonía del capitalismo y la cultura occidental, y que hemos convenido denominar neoliberalismo y globalización.

Sin embargo, el muro derrumbado, sus fragmentos grafitados, la marea de gente que celebró alrededor de su caída o su inscripción en las portadas de los discos punk son sólo una parte del torbellino de imágenes que con la globalización emanaría de todos los campos de producción de la visualidad para articular la cultura global y generar una *imagen-mundo*.¹ A través de las telecomunicaciones visuales de la era global, todo deviene contundentemente en imagen, que especialmente se nos presenta como una totalidad dispuesta para ser vista y consumida. Aunque la *imagen-mundo* es articulada por un

1— Susan Buck-Morss, “Visual Studies and Global Imagination”. Consultado el 29 de diciembre de 2019. <http://susanbuckmorss.info/text/visual-studies-and-global-imagination/>.

número inabarcable —pero finito— de imágenes provistas por los medios, produce en nosotros la impresión de ser casi total en tanto se presenta hilada por una narrativa de discursos complacientemente diversos y siempre a nuestro alcance.

¿Son posibles formas de imaginación que permitan interrumpir el *continuum* de la imagen global? Acerquemos la discusión hacia nosotras. Si bien el Muro de Berlín fue una imagen paradigmática de este aparente cambio de orden mundial, voltear a ver hacia Latinoamérica parecía revelar una fantasmagoría sobre el futuro de manera más efectiva, en tanto el subcontinente se convertía en una especie de laboratorio de reterritorialización y se experimentaba con las nuevas posibilidades de organización económica, una vez cancelada la dicotomía socialismo vs. capitalismo. De punta a punta, dos imágenes del nuevo mundo se gestaban. En un extremo:

[...] se armó el golpe militar chileno con un programa neoliberal que se ejecutó a partir de 1975 e inaugura una era de hegemonía neoliberal que no hubiese tenido la importancia que tuvo si no hubiesen existido Reagan y Thatcher. [...] El puro golpe militar chileno hubiese tenido una importancia limitada de no haberse conectado con una transformación del capitalismo mundial, pues se transformó de ser un capitalismo con tendencias al Estado benefactor, a un capitalismo con tendencias al predominio del mercado y relaciones laborales flexibles [...] que genera un desarrollo sumamente desigual, pero permite un crecimiento económico relativamente estable y de larga duración.²

El proyecto económico neoliberal planeado por los Chicago Boys e implementado en la dictadura en Chile a mediados de la década de 1970 producía ya una imagen sobre la globalización que bien podemos enlazar con la de la caída del Muro de Berlín.

2— Juan José Carrillo Nieto, “El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. Entrevista a Tomás Moulián”, *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 35, 2010, p. 148.

Del aparente éxito del modelo chileno —que en el 2019 se convirtió en una imagen completamente distinta, de la lucha y la protesta—, llevemos la mirada a la imagen neoliberal del otro lado de Latinoamérica.

A partir de 1994, el gobierno estadounidense emprendería una serie de operativos en los puntos de paso más relevantes para los migrantes ilegales que van desde México hacia los Estados Unidos: *Operation Gatekeeper*, *Operation Safeguard* y *Operation Hold the Line*³ serían los nombres con los que se emprendería la construcción de muros fronterizos parciales en la divisoria política que une ambos países. La estrategia de amurallado parcial en puntos de paso estratégicos fue, ni más ni menos, una herramienta de administración biopolítica del flujo de migrantes, en tanto que más que detener el paso, lo que estos pedazos de muro provocaban era que las personas que buscaban atravesar tuvieran que hacerlo por lugares casi letales o bien más fáciles de vigilar (también para apuntar y disparar). No es una contradicción que estas operaciones de control de la migración coincidieran con la entrada en vigor ese mismo año del Tratado de Libre Comercio (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá, firmado en diciembre de 1993, como la culminación de los esfuerzos por implantar el neoliberalismo en México desde el periodo de gobierno de Miguel de la Madrid (1982–1988). El TLCAN llegó acompañado de una crisis financiera casi catastrófica para México, lo que también causó el abandono del campo mexicano incitando a los campesinos, habitantes de zonas rurales y cinturones de miseria a *intentar migrar* en búsqueda de trabajo a Estados Unidos.⁴ La liberalización financiera y empresarial no vino acompañada de una desregularización de la movilidad de las personas y del mercado laboral entre los tres países, sino que exigía su riguroso control.

3— Joseph Nevins, *Operation Gatekeeper: The Rise of the “Illegal Alien” and the Remaking of the U.S.-Mexico Boundary*, Nueva York-Londres, Routledge, 2002.

4— Sobre las relaciones no tan contradictorias entre las operaciones fronterizas y el TLCAN ver *Idem*.

Los modos de producción que se movilizaron desde Estados Unidos mediante su control de la economía global provocarían la emergencia del trabajo flexibilizado en formas que se revelaron cada vez más disociadas de la participación del Estado en asuntos de seguridad social y protección de derechos y que hicieron que los trabajadores se vieran en la necesidad de poner todos los recursos de su existencia cognitiva, afectiva y emocional permanentemente a disposición. La caída del muro, que fuera imagen metafórica del allanamiento ideológico y económico, también implicó el ocultamiento del Estado como un agente que regulaba la fuerza expropiatoria del capital. Con la llegada del neoliberalismo, la figura del ciudadano queda desplazada por la del cliente y la del trabajador. Lejos de buscar una lectura nostálgica o dramática sobre los trabajadores del fin del milenio, lo que hay que reconocer es que las formas económicas más redituables se convirtieron en aquéllas que explotaban, sí, la mano de obra barata, pero también la intelectual y la afectiva, especialmente la ajena a las organizaciones de trabajadores, a los contratos laborales o a cualquier forma de seguridad social.⁵ El capitalismo de finales del siglo xx se desvela inmaterial porque su soporte es la vida, y al mismo tiempo, la vida deviene metáfora e imagen del sistema global. El vínculo es tan inevitable como total y desigual, al mismo tiempo que se torna casi esquizofrénico, pues la cultura visual que da lugar a la imagen-mundo exalta nociones como libertad, abundancia y realización individual, pero se sostiene en estructuras que operan mediante la explotación, la discriminación y la violencia.

El muro que cayó “allá” y que servía para contener ideológicamente a la población, resurge “más acá”, en nuestra geografía próxima, como una forma de regulación para el paso de los sujetos neoliberales del tercer mundo hacia el primero: los trabajadores precarios serán los preferidos de la era global, siempre y cuando fluyan a medida que se les solicita.

—

5— Maurizio Lazzarato, “Immaterial Labour”, *Generation*. Consultado el 26 de enero de 2019. <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>.

El efecto tequila y la resaca feminista

El costo del tratado fue alto. En 1994, sucedió una de las tantas crisis financieras que serían producto del tránsito de México hacia la neoliberalización. El *efecto tequila* implicó el desplome de la economía mexicana además de una crisis social cuya herida sigue sin poderse cerrar. La devaluación del peso, el rescate de los bancos, la quiebra de negocios, el desempleo y la ominosa pérdida de patrimonio y vivienda a causa del incremento brutal de la deuda produjo una de las crisis más fuertes del México moderno y la primera del México globalizado.⁶ La migración proliferó y se encareció, y la entrada de las mujeres a la fuerza laboral remunerada se aceleró para contribuir con el sostenimiento de la familia bajo el argumento de la productividad y el incremento del bienestar social.⁷ Los programas mexicanos para el desarrollo, como Solidaridad, reforzaron la idea de que la valía de los sujetos (sujetas) del neoliberalismo se conseguía a través de los trabajos remunerados⁸ en lo que más

6— “Al desempleo por la vía del ‘efecto tequila’”, *Proceso*, 23 de enero de 1995. Consultado el 3 de enero de 2020. <https://www.proceso.com.mx/292033/al-desempleo-por-la-via-del-efecto-tequila>.

7— “De acuerdo con cifras preliminares del XI Censo Nacional de Población y Vivienda 1990, México cuenta con más de 41.2 millones de mujeres (50.8% del total de la población). Un conglomerado humano de esta magnitud representa un imperativo de apertura a la participación social, el acceso a los procesos productivos y el bienestar integral de la mujer. El programa Mujeres en Solidaridad estimula la organización de grupos con el fin de instrumentar proyectos productivos y de bienestar definidos por las participantes en su propia comunidad [...]. Destacan las acciones en talleres de costura, calzado, artesanías, molinos de nixtamal, tortillerías, huertos hortofrutícolas [sic] y granjas comunitarias”. Carlos Rojas Gutiérrez, “El Programa Nacional de Solidaridad: hechos e ideas en torno a un esfuerzo”, *Comercio Exterior* 42, núm. 5, 1992, p. 446. Consultado el 18 de enero de 2020. <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/258/5/RCE5.pdf>.

8— “La actividad económica femenina ha estado creciendo durante todo el período estudiado [1988–2000]: las tasas brutas de actividad [...] estaban ubicadas alrededor de 30% al final de los años ochenta, y una década más tarde alcanzan aproximadamente 40% [...]. El aumento de la tasa de actividad económica es constante, aún después de la devaluación de 1994 y del inicio del TLCAN. Estos dos acontecimientos no modificaron el patrón de incremento del empleo

bien se antojaba una estrategia para acumular mayor fuerza de trabajo femenina, que casualmente se percibe más dócil y a la que se le paga menos. La mayor integración de las mujeres al trabajo remunerado provocó un cambio en las estructuras de organización familiar y social que puso en evidencia la división genérica del trabajo que enlaza a lo masculino con la productividad, autonomía y generación de capital, y a las labores feminizadas con los trabajos del cuidado y la reproducción social no remunerada.

En *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Silvia Federici construye una potente revisión de los motivos por los que la reproducción social está excluida del análisis del sistema capitalista:

[...] la omisión de las actividades reproductivas en la obra de Marx no es un elemento accidental, supeditado a las tareas que asignó a *El capital*, sino sistémico. Como explica Salleh, en Marx todo implica que aquello creado por el hombre y la tecnología tiene un valor superior: la historia comienza con el primer acto de producción, los seres humanos se realizan a través del trabajo, la medida de su autorrealización es su capacidad de dominar la naturaleza y adaptarla a las necesidades humanas, y todas las actividades transformadoras positivas se conciben en masculino: el trabajo se describe como el padre, la naturaleza como la madre [...]. Las ecofeministas han demostrado que existe una fuerte conexión entre el desdén hacia el trabajo doméstico, la devaluación de la naturaleza y la idealización de todo lo que produce la industria y la tecnología humana.⁹

—

femenino, que en las ciudades fronterizas, como en todo el país, ha ocurrido de manera persistente desde los años setenta.” Marie-Laure Coubes, “Evolución del empleo fronterizo en los noventa: efectos del TLCAN y de la devaluación sobre la estructura ocupacional”, *Frontera Norte* 15, núm. 30, 2003, p. 21.

9— Silvia Federici, *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018, p. 66.

Esta consideración también resuena en una crítica hacia la idea de la familia moderna nuclear, que Federici entiende como el vínculo más básico de explotación y de naturalización del trabajo doméstico para las mujeres, tan necesario para que la sociedad capitalista subsista. En el contexto mexicano, estas ideas se proyectan contundentemente y sirven como punto de partida para analizar de qué forma el neoliberalismo ha transformado las relaciones que las mujeres sostienen con las formas de producción y la generación de capital. Especialmente, en qué medida enarbolar el empleo remunerado como herramienta para la emancipación o autonomía de las mujeres ha sido efectivo en el neoliberalismo a la luz de la diversificación de las formas de trabajo altamente flexible y que los trabajos del cuidado en los hogares propios y ajenos sigue estando asignado a un género específico.¹⁰

Para aterrizar estos cuestionamientos al asunto del trabajo de las mexicanas es conveniente utilizar uno de los ejemplos más representativos de la precariedad laboral en la era global: la maquila como motor de desarrollo en el neoliberalismo. Si bien esta industria se introdujo en México en 1965, su periodo de mayor crecimiento fue de 1985 al 2000 debido a una reestructuración de procesos, normas legales y organización industrial que buscaban obtener el mejor aprovechamiento del TLCAN. El crecimiento de la maquila a partir de ese momento fue exponencial: a “finales del 2000 había 3703 plantas [solamente en la región fronteriza], con poco más de 130 000 trabajadores. Durante esos años se convirtieron en la fuente principal de empleo industrial y generación de divisas; llegaron a representar la mitad de las exportaciones mexicanas y 40 por ciento del empleo manufacturero”.¹¹

El comportamiento de la fuerza de trabajo en la maquila refleja una orientación hacia el reclutamiento de mujeres. Desde

10— José Antonio Alonso Herrero, *Mujeres, maquiladoras y microindustria doméstica*, México, Ediciones Fontamara, 1991.

11— Óscar F. Contreras y Luis Felipe Munguía, “Evolución de las maquiladoras en México. Política industrial y aprendizaje tecnológico”, *Religión y sociedad*, vol. XIX, núm. especial, 2007, pp. 74-75.

su origen en los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI, María Eugenia de la O Martínez ubica tres grandes etapas según el aumento o disminución de la cantidad de mujeres que han trabajado en la maquila:

Cuando las ensambladoras iniciaron actividades en la frontera norte del país, las mujeres constituyeron la fuerza de trabajo requerida por los empleadores, lo que contribuyó a la formación de un trabajo feminizado. Con el paso del tiempo se observó una mayor especialización productiva de las empresas [...] lo que abrió el mercado de trabajo de las maquilas a los varones, afectando la ocupación de las mujeres, al reorientarse hacia los segmentos laborales de menor remuneración. Recientemente, la expansión de actividades maquiladoras al interior del país manifestó el reavivamiento del trabajo femenino en la maquila, aunque en nichos de menos oportunidad, como la confección.

Estos hechos dan como balance un largo proceso de segmentación ocupacional por sexo en las maquiladoras, en primer lugar, con respecto al tipo de oportunidades de trabajo para éstas en comparación con los varones y, en segundo lugar, al tipo de garantías laborales que se tiene en un contexto de nuevos esquemas de contratación, que propician vulnerabilidad ocupacional al acentuar los trabajos temporales, inestables y con menores beneficios.¹²

Sumemos a los datos anteriores que, durante el periodo de especialización productiva de la maquila, se implementaron formas de trabajo hiperflexibles a las que se añadieron los trabajadores menos cualificados, especialmente las mujeres y los niños, por ejemplo, la maquila doméstica o maquila clandestina como parte de la cadena productiva global. Esta forma de trabajo se encuentra en un linde difuso entre las labores

12— María Eugenia de la O Martínez, “Geografía del trabajo femenino en las maquiladoras de México”, *Papeles de población*, núm. 49, CIEAP/UAEM, p. 105.

domésticas, la reproducción social, la familia, los obreros, la informalidad y el trabajo remunerado.¹³ Ante este panorama, voltear a ver los procesos de inserción de las mujeres en el campo laboral adquiere una dimensión relevante en tanto experimentan condiciones de explotación dentro y fuera de los trabajos remunerados, construyendo un vínculo paradigmático entre la precariedad, el Sur global y el género.

Nancy Fraser detectó esa relación contradictoria entre la llamada *segunda ola del feminismo* y las dinámicas neoliberales que adhieren a las mujeres a las fuerzas de trabajo sin que ello signifique un cambio profundo en las relaciones de desigualdad provocadas por el capitalismo. Su cuestionamiento hace relevante que la opresión de las mujeres se ha hecho tolerable en tanto algunas de las demandas feministas son *reconocidas* a un nivel discursivo por parte del Estado, por sectores empresariales y por instituciones, aliviando superficialmente el malestar social y bloqueando una transformación profunda del modo de operar del sistema socioeconómico, que es lo medular de la lucha feminista en tanto el capitalismo demanda relaciones de explotación como afirma Federici. El problema, entiende Fraser, se debe a la separación de las dimensiones de la injusticia de género: la económica, la cultural y la política, que anteriormente estuvieran trenzadas por el Estado, y que “en las décadas posteriores [...] se separaron, tanto entre sí como de la crítica al capitalismo. [...] Escindidas [...], las esperanzas de la segunda ola quedaron constreñidas al servicio de un proyecto profundamente discordante con la visión holística más amplia de una sociedad justa. [...] Los deseos utópicos encontraron una segunda vida en forma de corrientes de sentimiento que legitimaron la transición a una nueva forma de capitalismo: posfordista, transnacional, neoliberal”.¹⁴

—

13— Para una revisión más amplia sobre la estructura de la maquila clandestina: Lisa Carstensen, “La maquila clandestina: el trabajo a domicilio informal en la Industria Textil y del Vestido en Puebla”, *Bajo el Volcán*, vol. 11, núm. 18, marzo-agosto, 2012, pp. 193–221.

14— Nancy Fraser, *Fortunas del feminismo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2015, p. 245.

En un contexto latinoamericano, Verónica Schild¹⁵ reformula la problemática planteada por Fraser añadiendo que, más allá de una separación entre lo económico, lo político y lo cultural, las demandas feministas en las distintas vertientes y regiones de Latinoamérica han adoptado, a grandes rasgos, dos formas: una institucionalizada, que coincide con la *oenegización* del feminismo, y otra, la autónoma, donde se encuentran las posiciones más subversivas. De esta manera, afirma Schild, las dimensiones del feminismo de segunda ola no están del todo separadas en estos contextos y tampoco están asumidas de la misma manera que en América del Norte, en tanto que pensamiento religioso, maternidad, o articulación de la familia nuclear, no son necesariamente antagónicos en las luchas de las mujeres latinoamericanas. Además, incluso desde los discursos más institucionalizados, los discursos de empoderamiento de las mujeres traen implícita una carga económica, el asunto es que su discurso apunta a la realización individual y el empoderamiento femenino visto desde una actitud liberal. Es por ello que cualquier dimensión que se piense resulta inocua mientras la valía de las mujeres se siga midiendo en términos de aportaciones a la productividad y reproductividad del sistema económico que las explota en tanto sujetos que trabajan, producen y consumen.

El mundo postmuro que se articula como imagen total, lo hace a partir del cúmulo de ruinas-fragmentos que en el subtexto continúan contribuyendo al mismo sistema pero con otra apariencia. Que las feministas de segunda ola diferencien sus campos de acción y que exista la lucha, desde la dimensión cultural, por el reconocimiento de la identidad de género a partir de una postura (neo)liberal, señala cómo la individualización produce imágenes fragmentadas que se adhieren a la imagen total sin generar conflicto y sin posibilidad de interrupción.

—

15— Verónica Schild, “Feminismo y neoliberalismo en América Latina”, *Nueva Sociedad*, núm. 265, 2016, pp. 32-49.

¿Imaginario emancipados?

El 10 de abril de 2019, mediante una transmisión global, se presentó la primera fotografía de un hoyo negro. La imagen fue captada por una red de satélites distribuidos por todo el mundo, los cuales, trabajando en conjunto, convirtieron a la Tierra en una cámara gigante que volteó a ver al universo. De entre los satélites que contribuyeron a la creación de la imagen del hoyo negro, dos están ubicados en Atacama, Chile, y uno en la Sierra Norte de Puebla, en México, y quien desarrolló el algoritmo que eventualmente permitió que los datos captados por los satélites se recodificaran en una imagen fue Katie Bouman.¹⁶ Metáfora y realidad de la *imagen-global*, este ojo singular que es ahora el mundo, captó un horizonte de sucesos, un anillo brillante que circunda al agujero negro, a cuya fuerza de gravedad, en “términos científicos”, ni siquiera la luz puede escaparse. Ante esta referencia totalizante, se hace necesario considerar que para romper el *continuum* de la imagen-mundo, hace falta no solamente ser mujer, minoría o ciudadano del tercer mundo, sino constituirse como sujetos críticos que inscriben sus producciones en dinámicas de circulación, y relaciones económicas y simbólicas antagónicas a las del mundo-imagen. Si la manera como la vida es entendida, orientada y administrada en el sistema globalizante se expresa a través de todas las acciones que genera, material, discursiva y relacionalmente, es decir, si nada escapa al hoyo negro que es la globalidad, por lo menos produzcamos imágenes que sean más difíciles de ser absorbidas.

Cuando Fraser refiere a las dimensiones de la lucha feminista, resulta evidente que son tres grandes campos de acción los que integran la estructura vital de los sujetos sociales independientemente de que se trate de administrarlas desde uno o varios centros. Por eso, intentar actuar en ellas de forma compartimentada cancela la posibilidad de interferir radicalmente

16— Claudia Juárez, “La primera imagen de un hoyo negro real”, *Ciencia UNAM*. Consultado el 10 de enero de 2020. <http://ciencia.unam.mx/leer/854/la-primer-a-imagen-de-un-hoyo-negro-real>.

en cualquiera de esas dimensiones. En el ámbito cultural, que es donde especialmente se discute el impacto de imaginarios y valores simbólicos, necesitan problematizarse las condiciones en que dichas prácticas existen y cómo se entrelazan o asemejan a otras formas de vida y trabajo.

Suponer la emancipación o la resistencia por la vía feminista en la dimensión cultural implica intervenir en la imagen-mundo, hacer un pliegue que se arma no únicamente desde la superficialidad de la imagen sino desde una crítica a las formas de (re) producción social. Las relaciones afectivas, el cuidado, el mantenimiento del espacio de descanso y resguardo, los ejercicios de cooperación y participación voluntaria son ahora visibles y fomentados en tanto se convierten en la base sobre la que la competitividad individualista y emprendedora puede erigirse. Las cada vez más constantes representaciones de los vínculos de reproducción social que desarrollan las mujeres en los trabajos precarios (amas de casa, trabajadoras domésticas, nanas migrantes, esposas de hombres célebres) que aparecen en el cine, la literatura, el arte contemporáneo o cualquier otra forma de producción de imaginarios, parecen integrarse dócilmente a la imagen global en tanto que nada o casi nada logra conflictuar el sistema que las proyecta y distribuye.

El cruce entre trabajo artístico y estudios feministas en México aún es escaso, y los discursos que existen en torno al tema señalan la necesidad de considerar hacia dónde pueden orientarse las posibilidades de investigación sobre trabajo artístico y feminismo en México, reflexionando específicamente a partir del impacto de la globalización. A principios del siglo XX, Karen Cordero e Inda Sáenz ubicaban dos etapas del arte feminista. La primera, que arrancó en los años ochenta,

[...] está muy relacionada con el auge paralelo de la historia social del arte que se vincula con las luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo XX desde las categorías de clase y raza o etnicidad. Comparte con ellas la preocupación de cómo una mirada de género se institucionaliza, y cómo —desde el arte— se puede atender contra esa

hegemonía [...], se dedica principalmente a recuperar voces silenciadas, la presencia de figuras femeninas en la historia del arte, y también a encontrar metodologías que resalten cómo la experiencia de género afecta la producción artística.¹⁷

La segunda etapa, que consiste en un “proceso de identificación desde una conciencia y autoconciencia de la experiencia femenina da lugar a una producción artística y una historia del arte enriquecidas, que a su vez se integran a un proceso de diversificación, debate y desarrollo del pensamiento feminista que sigue hasta hoy”.¹⁸ Es en este punto donde se cuestionan las bases “tanto institucionales como lingüísticas y formales del arte desde la perspectiva de género”, para hacer emerger discusiones relevantes “no sólo para la forma y contenido de las artes plásticas, sino para la forma de trabajo, la organización de los lugares de producción y difusión del arte (escuelas, talleres, galerías y museos)”.¹⁹ La producción de imaginarios como forma de trabajo, en este caso dentro del sistema del arte, necesitaría renovar su relación con el pensamiento feminista en la globalización para permitir la emergencia de discusiones de fondo sobre el vínculo que el arte mantiene con las estructuras de opresión *in toto*. Por ejemplo, la figura del artista moderno heteropatriarcal, que continúa siendo un modelo aspiracional generalizado.

Concretémoslo de esta forma: el asunto no es sumar los nombres y tópicos de las mujeres artistas a la historia del arte convencional, se trata de lograr una emancipación del relato moderno del arte mexicano (mexicanizante) — eminentemente masculino— para pensar cómo repolitizar —desde el feminismo, acaso— las prácticas artísticas que se suman al marco amplio de la cultura global. Tal como señala Angela Dimitrakaki en “Feminism, Art and Capitalism”: “involucrarse en el mundo

17— Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 6.

18— *Ibid.*, p. 7.

19— *Idem.*

del arte como feminista requiere entender cómo el feminismo y el capitalismo se relacionan más allá del campo del arte”.²⁰

Acudiendo a una localización histórica, podríamos afirmar que la entrada del feminismo como vertiente política en el campo artístico en México sucedió casi al mismo tiempo que el desmantelamiento del Estado nacional que tuvo lugar durante la década de 1980 y 1990. Las imágenes del arte contemporáneo feminista están fuertemente enlazadas con la entrada del neoliberalismo a México, y aunque la lucha de las mujeres mexicanas tiene fuerza y profundidad en el activismo, la academia y la producción cultural mucho tiempo antes que los años noventa, en lo relativo a los imaginarios artísticos y las disciplinas que buscan inscribirlos en una narrativa, sus temporalidades están hermanadas. Esto responde a las lógicas de intercambio de información y educación que México tuvo con Estados Unidos y el resto del mundo a medida que la globalización se abría camino —desde donde llegan perspectivas informadas desde una formación académica del arte, como es el caso de Mónica Mayer—,²¹ pero también con la entrada del neoliberalismo al sistema del arte mexicano, que abrazaría especialmente el surgimiento de los llamados espacios independientes²² y la figura del artista emprendedor o el artista precario realizado que produce capital simbólico para escalar por la competitiva red de reconocimiento en el campo del arte ahora global.

La relación entre el trabajo artístico y otras formas de precariedad laboral es un tema abordado con regularidad hacia finales del siglo XX tanto en la práctica como en las formas de

—

20— Angela Dimitrakaki, “Feminism, Art and Capitalism: A Note on Social Reproduction and the Art World”, conferencia en el Tensta Konsthall, Estocolmo, 11 de junio de 2015.

21— Archivo Pinto Mi Raya, “Mónica Mayer”. Consultado el 8 de noviembre de 2019. <http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3>.

22— Daniel Montero, *El cubo Rubik. Arte mexicano de los 90*, México, RM Editorial, 2013.

intermediación escritural.²³ Figuras como Francis Alÿs, Melanie Smith, y una parte importante de los artistas neoconceptuales mexicanos dan cuenta del interés por pensar la figura del artista como una forma más de trabajador.²⁴ Sin embargo, pocas revisiones ponen especial atención en las mujeres precarias como punto necesario para la reflexión crítica, lo cual sería un cruce lógico y casi obligado para poder generar imaginarios que siquiera intenten desligarse de la imagen global.

Una imagen en búsqueda de la emancipación requiere romper con las estrategias estructurales con las que artistas, museos, galerías y demás intermediarios instrumentalizan las luchas feministas en favor de la figura de la mujer empoderada que tanto se proyecta en el arte y que es un discurso ampliamente adoptado en el ámbito mexicano neoliberal. En el capítulo “Colonización del cuerpo femenino” de *La tiranía del sentido común*, Irmgard Emmelhainz señala que la “cultura visual no es únicamente la construcción de la visión, o la visualización de lo social, sino que es la construcción de lo social a través de lo visual: las imágenes dejaron de ser representativas para volverse operativas y tener injerencia en la realidad”.²⁵ Pareciera existir una resonancia entre esto y lo que Hans Belting afirma sobre la materialidad de las imágenes mentales o digitales, que ocupan nuestros cuerpos convirtiéndonos en sujetos mediales.²⁶ Si las imágenes nos ocupan y operan en la realidad, entonces una

—

23— Alberto López Cuenca, “Artistic Labour, Enclosure and the New Economy”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, núm. 30, 2012, pp. 4-13. El texto plantea una reflexión crítica sobre la relación entre trabajo artístico y producción en el marco de la economía global para cuestionar el sentido del trabajo artístico y su capacidad para producir relaciones sociales no capitalistas.

24— Una compilación notable que integra este cruce entre economía, arte y sociedad en México es Amy Sara Carroll, *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*, Texas, University of Texas Press, 2017.

25— Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*, México, Paradiso, 2016, p. 237.

26— Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires/Madrid, Katz Editores, 2007.

interrupción del mundo imagen se posibilita en la medida en que alteremos la forma como encarnamos, trabajamos y reproducimos los imaginarios.

Proyectos como el de Lourdes Grobet con la serie *Lucha libre*, que desde 1980 hasta la fecha ha incluido numerosas imágenes de mujeres que, vistiendo el traje o la máscara de luchadoras, amamantan a sus hijos, sirven la comida, o se maquillan en sus habitaciones, señalan algunos de esos indicios que cruzan con algunas de las observaciones que aquí hemos puntualizado. *Mejor Vida Corp.*, que Minerva Cuevas arrancó en 1998, es también parte de las prácticas desbordadas que las mujeres artistas efectuaron para conectar con otros sujetos y formas laborales de la era neoliberal. Mencionamos también aquí la serie fotográfica y documental de *Plaza de la Soledad*, en los que Maya Goded ha documentado desde 1996 las relaciones contractuales y afectivas que las prostitutas de La Merced experimentan, incluso en la vejez. O bien, más recientemente, la intervención-performance *Maquila Región 4 (2010–2013)* de Amor Muñoz que replicaba las formas de producción de maquila que han distinguido las relaciones económicas entre México y Estados Unidos.

Lo que encontramos de común en los casos anteriores es que en su discurso lo mismo que en su forma de funcionar en el sistema del arte, coinciden con el pensamiento feminista en buscar una estrategia de organización social descentrada del objeto fetiche o de la producción de capital simbólico que provee la estructura institucional. En este contexto, un primer ejercicio del estudio feminista pensado para las prácticas artísticas sería uno que parta del reconocimiento y crítica de las relaciones de explotación que existen en la estructura actual del campo del arte. Dicha explotación, que ya ha sido reflexionada por algunas de las feministas de los años ochenta y noventa respecto a otras trabajadoras de la precariedad —como da cuenta, por ejemplo, la revista *Fem*—, necesitaría entrar en sintonía con la del sistema del arte mexicano global, que por tanto tiempo ha sido oculto. A partir de este reconocimiento y diálogo cruzado, que se entrevé en las imágenes de Grobet o en las prácticas de

Muñoz, es que se puede criticar la lógica del productivismo neoliberal en la que son inscritas las mujeres, y que se erige sobre otras relaciones y prácticas del hacer, sentir y crear que poco a poco entran a la lógica de la imagen global. Se trata, pues, de encarnar la imagen desde una lógica de trabajo diferente, que rehúye de la afirmación del artista creador y del objeto fetiche con pretensiones de universalidad, para dar cuenta de la sintonía que existe entre el imaginario y las formas críticas de producción de éste desde el arte.

En la coyuntura en la que nos encontramos actualmente es necesario hacer una crítica detallada e ingeniar estrategias de intervención sobre la complejidad de la estructura de producción del arte y sus relaciones de producción-explotación porque es ésta el vehículo a través del que entran a la imagen global. En palabras de Angela Dimitrakaki:

Ser parte del mundo del arte como feminista requiere un entendimiento de cómo el feminismo y el capitalismo están relacionados *más allá del campo del arte*. Lo primero que se necesita contrarrestar es un mundo del arte feminista que tome al mundo del arte como su *punto de referencia exclusivo*. Esto no solo justifica las críticas que enuncian al arte como una torre de marfil desligada de las luchas populares, sino que indica una profunda inhabilidad de aprehender cómo el arte como terreno de producción está conectado con el régimen general de producción que genera [...] datos devastadores para las mujeres. [...] El feminismo en el arte no puede ser sobre hacer a las mujeres más visibles en el mundo del arte (como fue en los 70) sino sobreentender los términos de participación de las mujeres en el mundo del arte y lo que esto señala sobre las mujeres y la producción en términos más amplios.²⁷

Las prácticas artísticas en la actualidad en México requieren registrar y problematizar las redes de reproducción social por

27— Dimitrakaki, “Feminism, Art and Capitalism”, p. 6.

las que el arte circula, y esto implica cuestionar las redes de trabajo que existen, no solamente describirlas o ironizar sobre ellas como una realidad inmutable porque resulta una tarea inocua el intentar que el arte tenga una función emancipatoria del imaginario a partir de replicar las mismas estrategias de explotación de los afectos, los saberes y los haceres que existen en otras formas de trabajo. Interpelar no solamente al mercado y a los circuitos de galerías y ferias, también a las instituciones culturales en tanto promueven la existencia del arte en condiciones de explotación y precariedad. A las universidades públicas y privadas que, aun teniendo matriculadas mayormente mujeres, continúan afirmando lecturas que producen sujetos para el trabajo artístico basados en perpetuar el anhelo del productor masculino y competitivo que escalará por las redes del arte global, a los espacios de educación artística informal, continua y corporativa, y a los espacios independientes en los que la participación se convierte en la moneda de cambio para la construcción del capital simbólico que eventualmente alguien volverá efectivamente redituable en la persecución de una carrera individual.

Las condiciones de producción y distribución de la imagen nos indican la forma en que ésta se integra al imaginario global, asociarse con formas de hacer que subyacen y resisten dentro del propio sistema, que dan cuenta de otras formas de cooperación a pesar de la lógica productivista, representaría ahora una estrategia para la lucha feminista desde la cultura y en resistencia ante la imagen-mundo.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

El sur nunca muere.
Arte, *show* y resistencia
en Oaxaca de Juárez

Es difícil vivir en un lugar como Oaxaca y despertar cada mañana sin preguntarte en qué barco navegaremos hoy. Y no está por demás decirlo, cuando sabemos que tenemos que trabajar, que el dinero no alcanza y que por si fuera poco alguien puede estar parado en la puerta de nuestra casa diciéndonos que no podemos salir.

De la política que rige nuestro estado se dice mucho sobre la represión y la violencia que se vive, de los abusos, de los maltratos; de nuestros indígenas, de nuestros ancestros, de los chapulines, del mezcal más bueno. Del arte y la cultura que emana desde tiempos remotos, de la que nadie entiende, pero de la que todos hablan.

Del 2006 a la fecha, ser artista traía esperanza y dignidad. Los artistas comenzaban a representar a las voces oprimidas y ponían en las calles los rostros de los desaparecidos, pero también traían dinero al bolsillo de parte de los culpables para los resentidos.

Es complicado no morderse la lengua cuando como promotor artístico y cultural pretendes plantear una postura crítica ante la escena artística contemporánea de Oaxaca y no es para menos ya que, entre tener que responder a la ideología moral y política sostenida por el estado y respaldar la propia se puede caer en varias, muchas contradicciones...

SITAC XIII, *Nadie es inocente*¹

—

1— Sesión 3. Consultado el 4 de diciembre de 2019. <http://sitac.org/programa-de-acompanamiento/fase-ii/del-discurso-al-hecho-sesi%C3%B3n-3>.

Para hablar de la condición actual del arte y su relación con las acciones sociales y su participación política, resulta importante poder tener un contexto y ubicarse con sensibilidad dentro del mismo. Siendo ésta la premisa de las cosas para poder realizar un análisis crítico debo situarme entonces en un sitio específico: la ciudad de Oaxaca.

Persiste la creencia de que al ser del sur somos pobres. Nos piensan como un gran pueblo (y lo somos) en el que el indigenismo reina, en el que la artesanía se desborda, en el que el arte es uno y en el que todos pueden venir a hacer lo que quieran. Quienes nos visitan se visten de blanco, usan sombreros y llevan sus cámaras siempre en la mano. Huelen a bloqueador, se cubren del sol y se llenan de algarabía. Se toman fotos con los indígenas y sus paisajes, se comen nuestra comida y nos dejan toda su basura. Visitan los museos y le toman fotos al arte. Muchos hacen amigos, se generan lazos, relaciones y matrimonios. Somos pues, en resumidas cuentas, un paraíso barato y al mismo tiempo lujoso.

A nivel gubernamental, el estado invierte todo el año en la promoción de las actividades culturales. Caminando por Oaxaca puedes encontrar, por donde quiera que mires y según la época del año, promocionales de espectáculos escénicos en los teatros y auditorios institucionales, conciertos en el Auditorio Guelaguetza, ferias, festivales, etc. Todos con el logotipo del gobierno del estado en los estandartes. Los pegan en los hoteles, los anuncian en internet y a veces pareciera que tanta publicidad no vale la pena, porque el turismo por sí mismo llega. El mismo gobierno compra “obra” a los artistas, esculturas y monumentos seleccionados por el ojo no especializado del funcionario en turno. “Arte” patrocinado con millones de pesos provenientes de presupuesto institucional destinado a la cultura, recurso público vuelto inversión de los que lo gestionan.

Hasta aquí entendemos entonces que la gente que viene a Oaxaca tiene un catálogo inmenso del cual degustar. Gente viniendo de todos lados a vacacionar, a dejar su dinero en hoteles, en restaurantes, en tiendas de diseñadores. Y pareciera ser entonces que no somos un estado pobre con dinero

(pesos, dólares y euros) llegando en multitud. Pero sucede que con el mismo dinero con el que el gobierno invierte en su parque temático Oaxacalandia, invierte también en su propio negocio. Los funcionarios públicos son también los empresarios, los dueños de esos hoteles, de esos restaurantes, de esos escaparates y *showrooms* donde se deposita todo el capital extranjero. Son los mismos gestores de esos eventos populares. Entonces la gran derrama económica que se presume desde la institución es real pero sólo baña a los apoderados estatales.

Justo en este momento, mientras intento escribir algo al respecto, se me interrumpe por una voz grave de un tipo español que vive sobre mi techo cantando con gran potencia “¡Oaxaca, Oaxaca!” en un tono de festividad hippie, alabando, acompañado de su guitarra, su felicidad de estar aquí. Por un lado, me perturba y no me permite concentrarme en el teclado; por otro lado, hace evidente esta sensación de fastidio ante las manifestaciones artísticas que se someten al sistema al considerar, de un modo casi hiperreal, la magnificencia de Oaxaca.

Y es que no es para menos, a donde quiera que mires, este parque temático ha sido acondicionado por los gobiernos para ofrecer a los visitantes la maravillosa experiencia de habitar una cuna de tradiciones y costumbres ancestrales.

Por otro lado, terrible resulta ver que, mientras se presume de la riqueza cultural oaxaqueña, hay miles de oaxaqueños ignorantes de lo que su gobierno vende; y peor es observar a sus propios habitantes aplaudir y construir personajes hipócritas que se esconden enmascarados de radicalidad e independencia para obtener un poco de ganancia de la institución...²

Entonces, ¿qué es lo que se produce realmente desde la sociedad artística contemporánea? Si es que verdaderamente

2— Adriana de la Rosa, “Pulpo de mil cabezas”, *YEI*. Consultado el 8 de diciembre de 2019. http://www.yeiii.com/yei_adriana.html.

existe ese consumo, ¿qué es eso de arte y cultura que los oaxaqueños y oaxaqueñas consumimos?

Cierto es que dentro de esa promesa con la que se lucra, de la Oaxaca mágica, una esperaría que la sociedad tuviera sus propios empleos, que la gastronomía y el mezcal hicieran más campesinos y empresarios indígenas, que las artesanías y los textiles hicieran más artesanos, que el arte y la cultura hicieran más artistas y gestores. Y sí, a medias, porque la institución no ampara ni protege ninguno de estos emprendimientos, a menos, claro, que les beneficie. Lejos de poder emplear a su sociedad en lo que verdaderamente podría hacer crecer la comunidad y fomentar el desarrollo de los pueblos indígenas, les vemos venir del campo, a la horrible y árida urbanidad, a trabajar en empresas trasnacionales, cadenas de alimentos, centros comerciales, cines, tiendas departamentales o como empleadas domésticas; pero eso sí, sus “patrones” consumen del mejor mezcal o son dueños de las más reconocidas marcas. Sin duda, tendrán en sus paredes más de una pintura, grabado o escultura de su artista oaxaqueño favorito. Según este panorama controlado desde el estado, podemos ver con claridad la desigualdad económica y cultural en la que se vive aquí, en la tierra del sol.³

Contexto histórico

A finales de los noventa ya corría en Oaxaca una escena artística particular, desde entonces considerado arte plástico contemporáneo, del cual se tomaba como referencia a los pintores más reconocidos nacidos y radicados en la ciudad. De aquella lista podemos anclarnos en tres principalmente: Rufino Tamayo, Rodolfo Morales y Francisco Toledo, esto bajo la idea de que en Oaxaca se pudo haber consolidado una “Escuela de

3— Véase la *Canción mixteca* interpretada por la soprano Patricia Trujano Granados. Consultado el 8 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=qFSpgjmfClS>.

pintura Oaxaqueña”,⁴ dejando antecedentes para los productores más jóvenes.

La noción de “escuela” se obtiene al percatarse de que existía una tendencia por la repetición de símbolos, técnicas y colores, lo que a la distancia podía reconocerse como un estilo. Asimismo, en el centro de la ciudad y sus alrededores comenzaban a establecerse con mayor notoriedad museos y galerías para la promoción de dicho arte y las artesanías se salieron de los mercados para posicionarse en tiendas especializadas en su venta.

Para entonces las instituciones que ofrecían una formación artística de introducción eran pocas y muy específicas: la Casa de la Cultura Oaxaqueña, la Escuela de Bellas Artes, el Taller Rufino Tamayo y el Centro de Educación Artística Miguel Cabrera, por nombrar algunas. Digo específicas porque en esos sitios la educación en artes plásticas estaba basada en la destreza técnica manual —sobre ramas como la pintura y en menor medida el grabado— que, como estructura académica, tendía de inicio a hacer reproducciones de obra de artistas de la historia del arte y de sus representantes oaxaqueños. Una vez adquirida la técnica y la noción estética a partir de estos pintores, se podía entonces trazar un imaginario propio, a sabiendas de que al apostarle a ciertas técnicas o simbologías podía el alumno posicionarse dentro de la escena, como un nuevo artista, uno emergente, una escena abierta particularmente para la mano de obra masculina.⁵ Asimismo las alternativas escénicas estaban reducidas a la danza folclórica y el teatro clásico, los cuales apostaban a las representaciones estatales más sobresalientes: la Guelaguetza⁶ y la Princesa Donají.⁷

4— Robert Valerio, *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*, Oaxaca, Fondo Editorial de la Unidad de Proyectos Estratégicos/Instituto de Educación Pública de Oaxaca, 2001, pp. 8-11.

5— *Ibid.*, pp. 69-72.

6— Véase la Guelaguetza Ejutla de Crespo, 1998, 1er Lunes del Cerro. Consultado el 8 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=qZHgyPb7LM>.

7— Véase La Danza de los Guerreros Jóvenes, 1999. Consultado el 8 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=tO-UjWsqhis>.

En el estado se consolidaba ya una élite fundada en el arte y sus actores, tanto locales como foráneos, quienes a su paso importaban la noticia de que Oaxaca era uno de los mejores destinos a visitar en México. Las élites en este campo ya se formaban y se trazaba con rapidez el futuro económico-cultural del estado oaxaqueño. Por su parte, Francisco Toledo avanzaba en su carrera, no sólo como artista sino como altruista y figura pública representativa dentro de los estratos más altos a nivel social. Fundando espacios como el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) y el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, entre muchos otros recintos vigentes en la actualidad. Además, para 2006 se consolidaba la aparición del Centro de las Artes de San Agustín, recinto que posteriormente albergaría exhibiciones, talleres y residencias artísticas. Aquí cabe apuntar que dichos espacios son además resultado de la conceptualización de la poeta, socióloga y traductora Elisa Ramírez, quien fuera, entre 1972 y 1979, fundadora y presidenta del Patronato de la Casa de la Cultura del Istmo en Juchitán. Estos espacios de acceso público no sólo daban asilo a las y los visitantes curiosos, sino que también comenzaban a perfilarse como fuentes de empleo alternativas a las estatales, cuya empresa era el fomento al arte y la cultura en Oaxaca.

Las acciones políticas hasta el momento marchaban en paralelo, el arte y la política parecían tocarse apenas y sólo bajo intereses económicos individuales, la compra y venta.⁸ Las galerías recolectaban el arte, lo promovían y lo terminaban vendiendo. El territorio oaxaqueño, gobernado por el PRI, tenía como principales inversionistas a sus más nombrados funcionarios, siendo compradores exclusivos. A Oaxaca venían priistas de todo el país a adquirir arte. La Galería Quetzalli, una de las empresas culturales con más renombre en el estado de Oaxaca, organiza una carpeta de clientes (mayormente empresarios y gobernadores, por mencionar algunos) que intercambia con

—

8— Cfr. el sitio web de la Galería Quetzalli. Consultado el 9 de diciembre de 2019. <https://www.galeriaquetzalli.com/nosotros>.

otras galerías también organizadas en otra carpeta bajo su recomendación. Las galerías ofrecían ventas privadas y la relación de los artistas con la política sólo tenía el signo de pesos. Mujeres como Ivonne Kenedy, Carmen Arvizu, Emilia Sandoval, Sigrid Wiese, entre muchas otras,⁹ por su cuenta, lograban posicionarse por sí mismas dentro de la pintura, lejos de las vulgaridades de la sociedad artística machista, donde hasta entonces, las mujeres sólo podían circular como asistentes y empleadas sexuales, forzadas por la condición económica y social de los artistas bajo las cuales se las manipulaba. Así fue como organizaban exhibiciones colectivas autogestionadas en espacios no especializados en arte, como cafeterías o espacios públicos dentro de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). Exhibiciones que es difícil ubicar dado que no hay registro de las mismas, excepto de algunas de las más recientes y eso gracias a la difusión actual a través de las redes sociales.¹⁰ Si alguna mujer artista era aceptada dentro de una galería debía pasar primero por la aprobación de muchos otros. A nivel escolar y académico, la UABJO ofrecía dos opciones en formación artística en artes visuales: la instructoría en artes plásticas y la licenciatura en artes plásticas y visuales. En 2005 corría la segunda generación de la licenciatura y aparecía por primera vez, y como resultado de una colaboración entre Francisco Toledo y Francisco Martínez Neri, rector en turno de la universidad, la posibilidad de construir la escuela, el recinto que albergaría esta recién iniciada carrera. Su plan de estudios proponía una metodología de enseñanza basada en el mismo sistema técnico de la producción de la obra de arte, acompañada

—

9— Cfr. “Oaxaca en femenino, cuarenta mujeres en las artes visuales”, *Museo de Mujeres Artistas Mexicanas*. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/14-oaxaca-en-femenino-40-mujeres-en-las-artes-visuales>.

10— Como el caso de la exposición *Huajales*, de Carmen Arvizu, presentada en 2015 en el Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=903172093038688&set=pb.100000377169918.-2207520000.&type=3&theater>.

de teoría del color, historia del arte y estética. Un método naciente en los ochenta y vigente hasta la primera década del 2000.

La construcción de dicha escuela ya anunciaba una serie de elementos que condicionaría la integración de un nuevo estrato artístico, los y las estudiantes de arte a nivel universitario. Con Martínez Neri se promovió también la creación de la Compañía de Teatro universitario de la UABJO. Paralelamente, había otros espacios independientes de la institución que promovían y proporcionaban talleres de formación artística en diferentes disciplinas dentro de la plástica y las artes escénicas. La política avanzaba por cuenta propia y la sociedad no se veía inmiscuida en ella, a menos de pertenecer a alguno de los sindicatos activos en ese entonces, como el de maestros de la Sección 22, que año con año se organiza para su tradicional plantón cada 15 de mayo, día del maestro, pero nunca pasaba nada más que la repetición de sus peticiones obteniendo por respuesta la negativa del gobierno y los sobornos otorgados a sus dirigentes.

En 2006 hubo lo que se pensó un intento de revolución, incentivada por la entonces nombrada lucha magisterial, durante el gobierno de Ulises Ruiz.

En las dos primeras semanas de junio las protestas magisteriales crecieron en intensidad y audacia. El gobierno estatal continuó su campaña a favor de Roberto Madrazo. Sólo se distrajo para intentar concluir la huelga de profesores mediante amenazas y “exhortaciones” para despedir a los maestros por parte de tres centenares de presidentes municipales priístas.

En la segunda semana de junio de 2006 los profesores en huelga amagaron con impedir la Guelaguetza cuádruple que Ulises Ruiz preparaba como máximo festejo de su régimen. Se negaron a regresar a clases como se los ordenó el gobernador.

Sorpresivamente, la madrugada del 14 de junio un contingente de dos mil policías armados con granadas de gas

lacrimógeno, y apoyados por el bombardeo desde un helicóptero, atacó el plantón magisterial. Muchos vecinos de la zona, ajenos al paro, fueron víctimas de los gases. Mujeres y niños presentes en el campamento sufrieron, sin importar su condición inermes, la embestida de los granaderos. Pero los huelguistas vencieron a sus agresores y el movimiento magisterial se ganó el apoyo popular.¹¹

En Oaxaca el alboroto casi revolucionario no sólo era popular con la organización de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), era también el parteaguas de una nueva ola, del suspiro del cuerpo artístico. Las y los artistas habíamos tomado las calles. Contado así pareciera perfecto, un deseo concedido a la medida, Oaxaca además del arte, podía colgarse el estandarte de la revolución... pero siempre están los detalles.

El movimiento artístico revolucionario estalló a diferentes niveles. Por un lado, estaban los artistas independientes que al mismo tiempo promovían el arte entre los jóvenes interesados, generando colectivos que antes del 2006 ya se manifestaban a favor de resolver problemáticas sociales que afectaban principalmente a la niñez y la juventud, así como en promover la educación y libertad sexual dentro de las comunidades rurales y el sector joven en la ciudad, entre otros temas. Colectivos que durante la lucha de 2006 se manifestaban a través de las artes escénicas, como el performance, caso del colectivo Arcoíris, conformado por artistas, actores, hombres y mujeres, que conjugó un performance que mostraba a la justicia representada por una mujer golpeada y sangrante, una justicia violada, violentada por el mismo estado a través de la fuerza pública en manos de la policía. Por el lado universitario, en la instructoría de artes plásticas, al pertenecer a la UABJO, había parte del alumnado relacionado con grupos porriles mezclados con alumnos pertenecientes a bandas punks y grafiteros, grupos

11— Michael Löwy, *Memorial de agravios, Oaxaca, México, 2006*, Oaxaca, Marabú Ediciones, 2008, p. 14.

de jóvenes acostumbrados a las manifestaciones sociales y a demandar al estado derechos sociales, principalmente para personajes políticos civiles y organizaciones no gubernamentales. Muchos de ellos, influenciados por las manifestaciones artísticas como el grabado, el muralismo y el arte urbano, se organizaron para conformar la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), un grupo consolidado en casi su totalidad por hombres jóvenes quienes se arremolinaron las primeras veces para sus asambleas dentro de la misma Escuela de Bellas Artes, sin involucrar a la institución en sus ambiciones políticas.

También estaban los independientes, artistas jóvenes, hombres y mujeres que salieron por su cuenta y que terminaron formando colectivos y agrupaciones que en diferentes localidades actuaban en pro de la producción artística con una finalidad política y social específica, denunciar al estado, sus abusos, su violencia, al mismo tiempo que visibilizaban las comunidades rurales, indígenas y el trabajo obrero, tal es el caso del colectivo Lapiztola o Arte Jaguar. Se manifestaron diseñadores, fotógrafos y fotógrafas, escritores, performers como Gabriela León, artistas como Miriam Ladrón de Guevara, músicos y bailarines. Toda Oaxaca olía a humo, a gasolina, a sangre, pero también a arte. Sin embargo, quienes mayor visibilidad obtuvieron y gracias a sus estrategias fueron los Asaro.

Oaxaca, Oax., 2 de noviembre. El movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), en 2006, dio lugar a una intensa actividad artística y cultural, cuyo principal objetivo era difundir las razones y objetivos de su causa. En ese contexto nació en mayo de aquel año la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), un colectivo integrado mayoritariamente por jóvenes. Dos años después (2008), la agrupación ha abierto Zapata, una especie de galería alternativa para exponer su trabajo.

Zapata fue inaugurada la noche del viernes —en pleno Centro Histórico de Oaxaca— en un acto que incluyó música y la proyección, sobre los muros de un edificio de

documentales con testimonios de los participantes en el movimiento.¹²

Dicho colectivo aprovechó la visibilidad de las movilizaciones de 2006, encontrando dentro del movimiento, en los plantones y campamentos, la posibilidad de abrirse un nuevo mercado. Fue así como en un inicio surgió un nuevo espacio, dedicado a la gráfica con imágenes que promovían la revolución y la libertad de los pueblos indígenas. Otros grupos aprovecharon también la ola y que el mundo tenía puestos los ojos, con esperanza, en ver a Oaxaca posicionarse, una vez más, como una cuna de artistas, además revolucionarios, autónomos y ‘justos’. Surgieron colectivos de artistas callejeros que se manifestaban a través del grafiti y el muralismo, quienes cubrieron las calles con sus intervenciones, enamorando a más de un turista con el catálogo de ilustraciones plásticas en las calles que demandaban la resolución de los problemas sociales. Fue el momento de denunciar cualquier tipo de inconformidad contra el gobierno priísta pero, al mismo tiempo, fue el momento perfecto para construir una nueva generación de artistas.

Por su lado, la educación artística también evolucionaba, ya que comenzaron a surgir nuevos espacios promovidos por artistas, influenciados por la oferta cultural de Francisco Toledo, en los que se ofrecían dinámicas de formación en las artes alternativas. Con metodologías que estaban siendo importadas a Oaxaca por los mismos artistas que en su momento habían migrado de sus comunidades rurales y urbanas para formarse intelectualmente en otros sistemas artísticos. Tal es el caso de La Curtiduría (2006) que ofrece desde 2010 hasta la fecha una formación tipo clínica, conformado por diferentes módulos especializados en conceptos artísticos para la producción de la obra de arte contemporánea, metodologías que aportaban

12— Arturo García Hernández, “Asaro, una respuesta cultural ante el control de los medios”, *La Jornada*, Cultura, 3 de noviembre de 2008. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <https://www.jornada.com.mx/2008/11/03/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>.

a la escena local nuevos actores que lograron influenciar conceptualmente, la percepción y la noción del arte en la Oaxaca tradicional. Al mismo tiempo, los tutores promovían el arte comunitario, teniendo como objetivo que el arte contemporáneo oaxaqueño tuviera visibilidad a partir de la relación de los artistas y su comunidad rural a través de la enseñanza teórica del arte social, activista y relacional. A lo largo del tiempo, dicha oferta educativa logró sostenerse del recurso de la inversión privada y de las aportaciones de recurso público destinado al arte en México.

Mientras que en la universidad, entre 2009 y 2010, los jóvenes que en algún momento se habían trasladado a instituciones del centro y norte del país volvían con títulos que les permitían incorporarse como maestros a la matrícula que ofrecía la licenciatura en artes de la UABJO, actualizando así la información teórica de sus alumnos y otorgando visibilidad hacia un nuevo horizonte: el arte contemporáneo desde la producción occidental, con historia del arte a partir de corrientes como el arte moderno, el arte pop, el arte multimedia y el arte conceptual.

Una nueva generación de artistas jóvenes se había formado, con mayor noción de la escena, con más conciencia sobre los procesos de producción y distribución de la obra de arte, pero no había espacios en donde su producción pudiera exhibirse. También quedaba la generación de artistas jóvenes influenciados por los ya conocidos maestros oaxaqueños: la sociedad artística más joven estaba dividida. Los museos estaban determinados a recibir obra exclusivamente de artistas seleccionados por otros artistas con trayectoria dentro de esos recintos, como el Museo de los Pintores Oaxaqueños; y por su cuenta las galerías sólo recibían además de Francisco Toledo, obra de artistas como Alejandro Santiago, Sergio Hernández, Amador Montes, etc., que pudieran comercializar a demanda de los consumidores. Si llegaban a apostar por algún artista joven, éste debía ser un recomendado por otro artista bien posicionado en el sector comercial, ya que, de consumirse su obra, estaría

respaldada para los inversionistas bajo la promesa histórica de los parámetros del arte oaxaqueño.¹³

El día en que las generaciones de artistas migrantes habían madurado profesionalmente podían entonces ejercer cargos públicos como directores de museos o espacios no gubernamentales como el IAGO, dejando, algunos provisionalmente, sus puestos como profesores, artistas como Luis Hampshire, director del Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO) de 2013 a 2017 y Moisés García Nava, actual director del Taller Rufino Tamayo, ambos catedráticos en la licenciatura de artes plásticas y visuales de la UABJO. Una vez a cargo abrieron la posibilidad, a través de proyectos inclusivos, como Sala Joven en el MUPO, de que sus alumnos exhibieran en dichos espacios o formaran parte de manera laboral pero, de nuevo, la selección no era determinada por la demanda sino por favoritismos y relaciones personales, vínculos y compatibilidades entre los mismos.

Por su cuenta, entre 2009–2010, el taller de artes gráficas fundado tras el surgimiento de Asaro, prontamente logró capitalizarse y volverse una perfecta fuente de ingresos para sus colaboradores, cuestión que propició el estallido gráfico y la multiplicación de talleres de gráfica encabezados por los que en el algún momento se pronunciaron artistas revolucionarios, como Espacio Zapata, Taller Siqueiros, el Gabinete Gráfico entre otros. Situación que volcó sus intereses en el valor capital de sus productos y en la visibilidad de los mismos hacia el extranjero. Su arte revolucionario no volvió nunca a ser para “el pueblo” y dichos artistas comenzaron a formar relaciones con el turismo que asistía a sus espacios, organizando encuentros, fiestas y exhibiciones. Unas relaciones que terminaron formando familias y artistas migrantes con una economía estable. Por otro lado, fue en uno de esos mismos espacios en donde se dio lugar a justificar la violación de una mujer bajo el pretexto de estar alcoholizada, se hizo denuncia y otras mujeres se sumaron, y

13— Véase el perfil del artista Sabino Guisu en la página web de MAIA Contemporary. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://www.maiaccontemporary.com/sabinoguisu>.

llevaron a juicio a uno de los más reconocidos colaboradores, sin que esta situación afectara de ninguna manera el éxito o la trayectoria de sus talleres. Nadie vio, nadie dijo nada, excepto las mujeres que denunciaban y exigían justicia. Ni los medios ni el estado dieron visibilidad al caso, y el asunto quedó en el olvido.

Para entonces, la comunidad de artistas jóvenes, inclinados por el arte contemporáneo, empujados por la necesidad de poner en circulación su propio trabajo, comenzaron a organizarse para abrir sus propios espacios dedicados a la promoción de su propio arte.

El Estado y el arte

Durante las sesiones iniciales hablábamos de lo que en un mundo utópico podría ser lo correcto dentro del teje y maneje de las políticas culturales, sin las cuales Oaxaca no sería, en apariencia, sostenible. Pero entre los chismes no filosóficos que soltábamos en la mesa llegamos rápido a la conclusión que valía la pena arriesgarse a fingir solidaridad institucional para hacer rentable la gestión independiente y por otro lado ejecutar acciones que resulten efectivas en pro de un verdadero desarrollo, generando propuestas de desarrollo cultural paralelas a las propuestas gubernamentales, que en un acto de buena-mala suerte, resulten atractivas para las instituciones y traigan consigo una torta de jamón para el estómago hambriento de nosotros los pobres artistas.

Solía no verse la línea cuando se quería dar el paso de la producción a la gestión, pero cuando las instituciones comenzaron a apostarle más a los proyectos comunitarios que a las piezas del arte, los artistas comenzaron a proclamarse gestores culturales como si el ejercicio al ser nombrado con aparente complejidad trajera consigo buena fortuna otorgándole al hacedor de arte una nueva categoría para poder introducirse en los cánones legislativos que incrementan el capital otorgado a la producción de arte y cultura. [...] Tratando de enumerar nuestros dones intelectuales que nos catapultarían

a la fama, caímos en la cuenta que no, que figurar en la Tate de Londres no figuraba en nuestros objetivos, porque lo de hoy es hacer historia dentro de la generalidad disipada de la *Oaxaca tradicional contemporánea artística chapulinezca cultural comunitaria*. Y que el único campo posible resultaba ser entonces la gestión cultural, atados o no a las políticas elitistas lastimeras de nuestra Secretaría de Cultura. Pensamos en revisar una a una las propuestas que Seculta Oaxaca planteó desde el inicio de sexenio, pero nos perdimos entre los chismes y metidas de pata de nosotros que hacíamos el intento de llegar a una conclusión coherente que incluyera nuestras acciones y propuestas dentro de los actos visibles institucionalizables. Y así fue, que nos dimos cuenta que lo más probable sería usar huaraches y firmar un pergamino Prooax y perecer en el intento, perdidos entre las voces que intentan filtrarse como ecos de la voz que ya es potencia como la de Toledo.¹⁴

Para el 2013, existía una cantidad inimaginable de talleres de gráfica, el ambiente revolucionario se había disipado. La sociedad seguía manifestándose con los mismos métodos y el gobierno seguía ensordecido, negando y otorgando peticiones según lo conveniente. Francisco Toledo se mantenía activo y la sociedad civil lo apoyaba y elogiaba. Se manifestaba en contra de mega construcciones en las que el gobierno seguía invirtiendo bajo la excusa de proyectos culturales, invadiendo espacios históricos y áreas naturales protegidas o sembrando más empresas transnacionales en sitios preferenciales, tiendas tipo Oxxo en lugares donde las tiendas de pequeños empresarios perdieron terreno. Concesionando más terrenos para la construcción de

14— Adriana de la Rosa, “Del discurso al hecho (la política en la gestión cultural en el estado). Nodo Oaxaca. Apuntes sobre el constante fracaso, o cómo dejar de mentirse a sí mismo y superar los traumas de una adolescencia reprimida”, *SITAC XIII, Nadie es inocente*, sesión 3. Consultado el 4 de diciembre de 2019. http://www.pac.org.mx/assets/site/images/pdfs/reference/Adriana-de-la-Rosa_Conclusiones-de-las-tres-sesiones.compressed.pdf.

tiendas departamentales y restaurantes de comida rápida en comunidades marginadas. Poniendo leyes más estrictas sobre la producción del mezcal, que terminó por afectar a sus productores, encareciendo y favoreciendo a los inversionistas y empresarios nacionales y extranjeros pertenecientes a las élites sociales. Colocando esculturas, en espacios públicos, de los artistas de los que se servían para lavado de dinero.¹⁵ Toledo se oponía a todo eso, logrando retrasar los megaproyectos gubernamentales. Los artistas revolucionarios del 2006 habían aprendido a sobornar a la institución, logrando la obtención de recurso público para sus proyectos personales bajo el pretexto del “arte popular para los pueblos indígenas” y “Guelaguetzas gráficas”, manteniendo su prestigio revolucionario a los ojos del turismo.¹⁶

Otros artistas lograron consolidar sus propias marcas a través del diseño comercializando entre el turismo nacional y extranjero, como Lapiztola y Arte Jaguar, mientras que otros tantos conformaban una sociedad artística, consolidada a través de sus relaciones afectivas y sus compatibilidades conceptuales e ideológicas. Algunos nacidos de las escuelas de arte y talleres y otros que habían roto el cascarón bajo el cobijo de las alas de Toledo dentro de sus recintos. Los artesanos, músicos, mezcaleros y cocineras tradicionales lograron posicionarse a nivel mundial a través de la autopromoción, posición de la que el gobierno se ha sabido aprovechar para generar nuevos mercados a través de ferias gastronómicas y del mezcal, conciertos y conferencias, construyendo su propio salón de fiestas en el Centro de Convenciones y recibiendo entradas millonarias gracias a la renta del Auditorio Guelaguetza.

—

15— Cfr. “Francisco Toledo firma carta contra maíz transgénico”, *El Universal*, Cultura, 12 de mayo de 2014. Consultado el 13 de diciembre de 2019. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/francisco-toledo-maiz-transgenico-1009871.html>. Véase también: “Protesta de Toledo vs Centro de Convenciones”, *Tiempo Digital*, 11 de junio de 2015. Consultado el 13 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=-zc5WnQCx2Q>.

16— “Del 25 al 28 de julio, Guelaguetza Gráfica-Oaxaca 2019”, *Quadratin*, cultura, 20 de julio de 2019. Consultado el 13 de diciembre de 2019. <https://oaxaca.quadratin.com.mx/del-25-al-28-de-julio-guelaguetza-grafica-oaxaca-2019/>.

Por cuenta propia, Alfredo Harp Helú había consolidado su propia fundación, lo que terminó por completar el panorama de espacios culturales abiertos al público, con la construcción de bibliotecas infantiles y centros culturales en la ciudad y en muchas comunidades de Oaxaca, acaparando casas e iglesias antiguas en el centro del estado y en los municipios con mayor carga cultural y popular. Si bien es cierto que con sus acciones ha beneficiado a la población abandonada por el gobierno, también va apoderándose del territorio oaxaqueño, haciendo crecer su propia riqueza.¹⁷

Algunos de los espacios autónomos lograron consolidarse como asociaciones civiles, esto con la finalidad de poder sostener los proyectos ya crecidos y además involucrando a comunidades y contextos específicos, como Lugar Común en Patria nueva, espacios que funcionaron con transparencia en sus inicios, trabajando en conjunto con la comunidad e invirtiendo el dinero del presupuesto público. Sin embargo, algunos espacios vieron el beneficio de seguir generando proyectos para la obtención de patrocinios, convirtiéndolos en elefantes blancos que funcionan y tienen demanda pero que en realidad ya no ofrecen resultados reales a diferencia de los iniciales. Otros espacios se diluyeron y se transformaron, algunos por resultarles agotadora la labor de la gestión o por conflictos entre los colaboradores, pero eso no detuvo que surgieran muchísimos más espacios que se sumaron a los que ya existían como el extinto Cuarto Contemporáneo o Casa Rosa,¹⁸ buscando circular su interés y su propio arte generando colaboraciones entre ellos, organizando actividades y exhibiciones públicas de manera independiente y colectiva.

Todas estas acciones fueron vistas por la institución gubernamental, que sin pena se ha apropiado de las ideas de muchos

17— Ivonne Mateo, “Falso altruismo y cacicazgo cultural de la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca”, *El piñero*, 9 de diciembre de 2019. Consultado el 12 de diciembre de 2019. <https://www.elpinero.mx/falso-altruismo-y-cacicazgo-cultural-de-la-fundacion-alfredo-harp-helu-oaxaca/>.

18— Véase el perfil de Tumblr de Casa Rosa. Consultado el 10 de diciembre de 2019. <https://casarosaoax.tumblr.com/SOBRECROSA>.

artistas, copiando sus proyectos, sacando sus propias versiones.¹⁹ Nuevas generaciones de artistas jóvenes migrantes volvieron, sumándose cada uno y a su manera a los proyectos de otros artistas según sus afinidades. Los talleres de gráfica mantenían sus diferencias, pero lograron encontrar un proyecto que logró vincularlos y que redujo la competencia y favoreció el comercio pese a la sobre producción. Fue así como nació el Pasaporte Gráfico, que convoca a turistas a realizar recorridos a pie a través de todos los talleres de gráfica en el centro de la ciudad.²⁰ Respecto al colaborador de Asaro preso, acusado de violación, logró conformar su propio taller de gráfica al interior del penal en el que se encontraba recluso, enseñándoles la técnica a sus compañeros reclusos y capitalizando con éxito programas de reinserción social como la venta de obra gráfica de presos, exportando de nueva cuenta su trabajo hacia el extranjero. Ahora libre tras cumplir condena, gestiona, de mano de la Secretaría de Seguridad Pública, el proyecto Taller de Gráfica Siqueiros, en colaboración de otros artistas contemporáneos, como Gerónimo Toledo/Dr. Lakra, entre muchos otros.

De manera sorpresiva, Francisco Toledo le heredaba al Estado todo su patrimonio y en un inicio se pensó que era parte de su testamento. La sociedad civil se entusiasmaba con la posibilidad de un nuevo rumbo, apoyado por artistas promoviendo un voto amoroso, un cambio social en el 2018 con la llegada de un nuevo gobierno a nivel nacional, mientras a nivel estatal ya habíamos vuelto al prisma después de un sexenio a cargo de Gabino Cué. No había pasado nada, no había habido revolución y los artistas seguían apostándole a su estabilidad económica o a su trascendencia histórica, dejando a un lado la sociedad. Quizá el arte no deba dogmáticamente beneficiar a su sociedad, pero ha aprendido de su gobierno a lucrar con la

—

19— “Calendario de actividades 2019”, *Oaxaca mío*. Consultado el 13 de diciembre de 2019. https://www.oaxaca-mio.com/fiestas/muertos_calendariodeactividades.htm.

20— Véase el perfil de Facebook de Pasaporte Gráfico. <https://www.facebook.com/pasaportegráfico/>.

fama, explotando los recursos culturales y dejando en la ignorancia al público espectador.

Hoy, con la llegada de una nueva ola de feminismo a Oaxaca, nuevas posibilidades nacen y abren la escena para las mujeres artistas, pero también abre un nuevo mercado y hay algunas que ya lucran con ello.

... se trata, más bien, de asumir la responsabilidad de lo que es un estado artístico y cultural y no dejarlo sólo en las manos de los que están más informados, porque si bien es necesaria la Institución, lo son también los factores que hacen de ésta un elemento válido. Se trata entonces de que, quienes hemos asumido ya tener una postura dentro de los sistemas de producción y distribución de la obra de arte desde la creación de espacios independientes hasta como artistas buscando espacios de promoción a nuestro trabajo, hagamos la tarea de informar a la gente sobre estos mecanismos, políticas y circuitos que enuncian a Oaxaca como una potencia cultural, para que la Institución prevalezca como un sustento y vínculo entre otros circuitos, por su visibilidad y contactos políticos y se convierta entonces en una herramienta útil y no sólo un proveedor.²¹

Sorpresivamente, Toledo murió en noviembre de 2019, dejando incertidumbre sobre el devenir de la sociedad civil y artística bajo las políticas culturales del estado, reconociéndosele como figura pública que logró abrirle la puerta a la sociedad en general para opinar sobre las políticas del estado. Más artistas siguen llegando a asentarse en Oaxaca, muchos de ellos no hacen el esfuerzo por estudiar la historia y el contexto del arte al cual se insertan, lo que provoca la sensación de que todo comienza de nuevo, una y otra vez. Es difícil no desilusionarse.

21— Adriana de la Rosa, “Pulpo de mil cabezas”, *op. cit.*

**Inconformidades,
contradicciones,
evidencias. Hacia una
ruta crítica del arte
contemporáneo mexicano
en el presente**

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Permítaseme empezar con una declaración. Este texto no tiene una hipótesis ni un objetivo claros. Tampoco es una declaración de principios, ni mucho menos un análisis detallado de la operación de la contemporaneidad artística en el país. En ese sentido, no es ni un diagnóstico ni una prescripción. Algo así está por escribirse, o mejor, describirse y relatarse, *in extenso*, y debería ser una labor conjunta, en una multiplicidad que permitiera dar cuenta de cierta pluralidad, y no un texto “de acuerdo”.

Esta decisión tiene que ver con varias experiencias que he vivido desde hace pocos años y que me han hecho declarar algo para lo que incluso yo no estaba preparado: a pesar de que vivo en el presente, no puedo comprender del todo las operaciones que le subyacen porque tal vez son tan evidentes que no permiten una articulación en el lenguaje. Sin embargo, lo que sí puedo ofrecer es una ruta de análisis para el arte producido en México en el presente y que será lo que suscribiré acá.

Desde mi perspectiva, esa ruta debería contemplar, por un lado, la manera en que la tecnología nos constituye en el presente en tanto *somos* tecnología. Por otro lado, la manera en que nos relacionamos con el tiempo en la medida en que la tecnología ha comenzado a cambiar esa percepción. El asunto deriva así en las preguntas de cómo concebir el presente, cómo es posible hablar de él y en qué términos. ¿Por qué y cómo puedo hablar de este presente? Mi posición provisional es que puedo hablar de ello sólo como relato descriptivo singular de hechos como evidencia, en tanto el presente se nos *presenta* como posibilidad en la producción, circulación y consumo de datos, constituyendo a su vez nuevas formas temporales y espaciales que afectan a las formas de la representación.

El problema es que, en el contexto local, desafortunadamente no han permeado múltiples formas teóricas que permitan una elaboración demasiado sofisticada para establecer relaciones entre tecnologías, producción, circulación y consumo de arte e imágenes y los postulados convencionales han sido rebasados, por mucho, por las formas en que la información ya ha constituido nuevos sujetos y nuevas operaciones. Por ejemplo, cuando leo a uno de los teóricos de la imagen más importantes de este momento, Georges Didi-Huberman, me pregunto si la noción de tiempo vinculada a la imagen que él utiliza es la que opera en el presente al respecto de las redes sociales, de la circulación de información, y de los fenómenos de apropiación y recombinación de información. En su exposición *Sublevaciones*, que se presentó en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2018, había pintura, video, foto, pero no había referencias a las formas de circulación de la imagen digital en la contemporaneidad.

Ahora bien, este texto es un relato, muy particularizado, de un proceso. Una ruta que tiene que ver con intereses personales. Un relato que trata de poner en tensión diferentes hechos y que hace arte del proceso del arte contemporáneo producido en la Ciudad de México en los últimos 30 años. Es una descripción de hechos que permite pensar ciertas operaciones del arte contemporáneo hecho en México desde 1989 hasta el presente y que resuenan siempre como posibilidades en un futuro por venir. Relatos siempre en tensión.

De la misma manera, este texto parte de una convocatoria que está basada en una premisa: toda forma de arte hace parte de un sistema económico y político específico, pero también de un sistema de información y de datos. Esa transformación se señala precisamente con un hecho concreto que sería la caída del Muro de Berlín en 1989:

Con el giro del siglo XXI, el arte mexicano pasó a ocupar un lugar cada vez más notorio en el circuito internacional del arte contemporáneo de la mano de artistas como Gabriel Orozco, Francis Alÿs o Teresa Margolles y exposiciones como *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and*

Values (MOMA PS1, Nueva York, 2002), *Coartadas/Alibis* (Witte de With, Rotterdam, 2002), *Made in Mexico* (The Institute of Contemporary Art, Boston, 2004) o como país invitado en 2005 en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO). ¿Esto representó el reconocimiento de un arte mexicano a escala global, la confirmación de un nuevo internacionalismo más allá de identidades nacionales o el desplazamiento de las lógicas extractivistas de las corporaciones a la cuenca de producción artística mexicana?¹

Podemos anticipar de alguna manera las respuestas a esos interrogantes: todo ello sí es reconocimiento de un arte mexicano a escala global; es un internacionalismo que a veces usa las identidades nacionales, y definitivamente no es un desplazamiento de las lógicas extractivistas de las corporaciones a la cuenca de producción artística mexicana, sólo que eso se puede hacer ahora a una escala local. Sólo hay que leer los catálogos de esas muestras para darse cuenta de ello y lo que resultó después, en lo que hemos vivido en los últimos 15 años.²

Lo que a mí me surge como pregunta es porqué mantener estas dudas si de alguna manera la historia reciente nos ha dado las respuestas. Tal vez es porque nos gustaría que la realidad fuera de otra manera en tanto la obra de arte no pudo resistir a su condición de mercancía.³ En lo que sigue, en este relato

—

1— Texto de presentación de la mesa “*Made in Mexico: Las venas abiertas del arte contemporáneo en América Latina*” para el evento *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*, ITESO, Guadalajara, 14 y 15 de octubre de 2019.

2— Es imposible hacer un recuento de todo ello en este espacio. Además, la historia reciente del arte mexicano aún está por escribirse. Sin duda en ese tiempo ha habido un cambio institucional complejo con la aparición de nuevos museos, espacios independientes, nuevos agentes y nuevas dinámicas urbanas.

3— Alberto López Cuenca planteaba en el SITAC III: “Aquí es donde se plantea realmente la cuestión de la resistencia ya que más que preguntarnos por un arte de resistencia, deberíamos plantear la cuestión de una resistencia al arte. Una resistencia al arte tal y como es concebido en la actualidad. Es decir, no una resistencia en el nivel simbólico del arte, sino en su nivel de mercancía. Con esto quiero decir que la resistencia, la confrontación, se debe dar en la práctica y no

parcial, señalaré otras preguntas con relación a diferentes momentos del arte desde 1989.

Come as you are

Para mí, y tal vez para una generación que nació entre la segunda mitad de la década de los setenta y ochenta, la caída del Muro de Berlín no sucedió en 1989 sino en 1994 con el suicidio de Kurt Cobain, y permítaseme explicar por qué. Las imágenes que se han reproducido reiteradamente de personas encima del Muro, de militares desconcertados abriendo paso para un cruce libre de un lado al otro, de abrazos y festejos en gestos de reconciliación, no sólo hay que verlas como un ejercicio de unidad, o como el fracaso de un modelo político decadente y la victoria del liberalismo, sino más bien como la evidencia de que las tensiones internacionales que duraron por poco más de 40 años durante la Guerra Fría, y que estaban sustentadas en las tensiones libertad-opresión y diferencia-igualdad, entre otras, cambiaban de registro a otra noción de libertad, más absoluta y más global pero a la vez más endeble, y paradójicamente más relativa, ya no con una base política sino más bien con una base predominantemente económica, como lo demostraba el concierto de David Hasselhoff que se llevó a cabo en la nochevieja de 1989–1990 en la que cantó su hit *Looking for Freedom* en la Puerta de Brandenburgo.

Desde mi perspectiva, el suicidio de Cobain, que viví con dolor adolescente desde Colombia, es un acto desesperado por querer escapar de lo imposible: la capitalización del dolor que

—

sólo (y más que) en la representación. La resistencia se da en las prácticas que no son propiamente artísticas o que no se encuentran en los espacios habituales donde se presenta el arte. Se trataría de técnicas híbridas, mestizas donde se implementarían tácticas artísticas con fines no artísticos y tácticas no-artísticas con fines de redefinición de prácticas artísticas.” Alberto López Cuenca, “Resistir y morir: el arte mexicano contemporáneo como espectáculo”, en *Resistencia. Tercer Simposio Internacional sobre Teoría en Arte Contemporáneo*, México, PAC, 2004, pp. 137-143.

produce esa crisis de libertad. Si uno se fija en los títulos más significativos de sus canciones más populares, como *Rape me*, *Dumb*, *All Apologies* y, por supuesto, *Smells Like Teen Spirit*, se puede notar que Cobain no sólo era un personaje consciente de su propio dolor, sino que quería hacer de él algo redituable. Muchos de nosotros, incluso sin saber, cantábamos el estribillo de *I don't have a gun* de la canción *Come as You Are* como algo revelador y diferente, que se oponía a cierto conformismo clase-mediero viendo sus videos en MTV por los servicios de cable. Lo interesante es que el llanto de todos los fans al enterarse de la muerte de Cobain hizo más explícita y más trágica la posibilidad o la imposibilidad de generar una diferencia radical porque era evidente que desde ese momento, esa diferencia y esa libertad, siempre iban a estar mediadas por condiciones económicas.

El mismo año de la muerte de Cobain ocurren dos eventos fundamentales en México, uno con una visibilidad inusitada y el otro mucho más modesto y menos importante, pero determinante para lo que iba a seguir con relación al arte local: el primero, el levantamiento zapatista en enero de ese año y, el segundo, la inauguración de La Panadería, un espacio artístico alternativo (así como la música de Cobain) abierto y dirigido por Yoshua Okón y Miguel Calderón. La historia de los dos sucesos ya es bastante conocida y no entraré en detalles. Lo que me interesa señalar es que los dos, a su manera, aparecen como formas de reconocimiento, de autoenunciación y de autodeterminación de distinto orden. Es obvio que los dos eventos son muy diferentes y que tuvieron consecuencias sociales que no se pueden comparar. Lo que me interesa pensar es, bajo ese régimen de igualdad, ¿cómo era posible pensar en una diferencia en 1994? La clave estaba en que la autorepresentación también era autodeterminación en el contexto local.

En el caso de La Panadería, la actitud inicial (no sólo sus exhibiciones sino su posición frente a la vida) se podía equiparar con la que tuvieron muchos de los grupos de *Grunge* de ese momento: hacer arte, pero de manera escéptica y dudosa de lo que podría llegar a entenderse como arte. Un convencimiento descreído, por ponerle de alguna manera. En un momento

posterior, luego de su fundación, el modelo de La Panadería comenzó a funcionar con becas del Fonca, una institución fundada precisamente en 1989, que privilegiaba en un principio las formas de producción a las de distribución de arte, una especie de privatización de la producción con dineros públicos.⁴ Sin embargo, Okón y Calderón supieron gestionar los recursos para que, a partir de diferentes apoyos, se pudieran financiar no sólo obras sino el espacio de exhibición y de residencias. Un espacio social posible pero diferente, libre, no en un sentido absoluto sino relativo a sus propia determinación y posibilidad. Ese modelo es el que se iba a volver popular después, y que iba a ser replicado en la primera y segunda década del siglo XXI. La declaración es sencilla: un espacio de exhibición no es suficiente, sino que depende del espacio social constituido alrededor del espacio físico, que eventualmente se puede llegar a arraigar. Pero ese espacio social depende de una comunidad constituida por un interés común, aunque no necesariamente con un plan.

Desde mi punto de vista, lo que hizo La Panadería fue algo de una complejidad mayor: buscar los medios para una autorepresentación a partir del ejercicio de una actitud y de una práctica durante sus ocho años de vida. La idea no era una transformación institucional de base sino la fundamentación de un modelo. Un modelo que tenía conciencia de sus interacciones

4— El funcionamiento del Fonca ha sufrido una serie de cambios sustanciales a través de los años. Por ejemplo, en 1992 se reformuló la estructura interna del programa para agregar nuevas categorías como la de Escritores en Lenguas Indígenas. Las becas destinadas a la categoría de grupos artísticos fueron incorporadas al Programa de Fomento a Proyectos de Coinversiones Culturales y las Becas de Creadores intelectuales fueron sustituidas por el Sistema Nacional de Creadores de Arte. En el caso de Jóvenes Creadores, como actividad complementaria, se organizan tres encuentros paralelos por año, que reúnen a los becarios para que presenten avances del desarrollo de su trabajo. En 2011 comenzó el Programa de Retribución Social que contempla que los beneficiarios deben realizar una contraprestación por el apoyo otorgado. Se deben realizar presentaciones artísticas para grupos de teatro, danza y música, donación al INBA, diplomados, asesorías, orientación, curadurías, entre otras. Véase el sitio web del Fonca. Consultado el 10 de enero de 2020. <https://fonca.cultura.gob.mx/>.

y que no estaba aislado ni de sus diálogos locales ni globales con personas, obras y actos. Un modelo que ponía a interactuar lo público y lo privado de forma singular: obras que referían muchas veces cínicamente al contexto inmediato, el local de la familia de Okón, las becas y apoyos públicos, los amigos, y los desconocidos que a su vez tenían el potencial de volverse amigos. Un modelo que eventualmente puede llegar a tener una incidencia mayor en el campo, dependiendo del contexto.

Ese modelo fue el que llevó Michèle Faguet, la última directora de La Panadería, a la Universidad de Los Andes en Bogotá en 2002, para luego fundar el espacio La Rebeca en esa ciudad. Yo conocí lo que hacía La Panadería precisamente en Bogotá y no en México, a través de Michèle. Conocí su modelo. Luego, en una entrevista que realicé recientemente al grupo Biquini Wax EPS, Daniel Aguilar Ruvalcaba, uno de los miembros fundadores, comentó que había comenzado el proyecto en León, Guanajuato, en 2011 en una casa de su abuela, gracias a que consiguió el libro de La Panadería en una tienda de Educal, sumado a otros intereses y experiencias. Aguilar además estudió en SOMA, una escuela de arte fundada posteriormente, entre otras personas, por Yoshua Okón.

Lo interesante de ese libro es que, a la par que muestra obras y exposiciones, retrata personas, el espacio y la manera en que desde el sitio se desparramaban los asistentes hacia la calle. Lógicas de interacción y de exhibición. Así, La Panadería, con esa noción de libertad relativa, viajó por el tiempo y por el espacio como modelo de autorepresentación posible. La noción de modelo es fundamental porque si bien se le puede trazar cierta genealogía, lo que no se puede hacer es leerlo como una operación de la misma índole. Durante el tiempo que duró en operación (1994–2002) era muy difícil mostrar muchas de las obras que se exhibieron en La Panadería ya fuera en un museo o en una galería. En este momento, esas obras ya se han instituido como norma, aunque la mitologización de la lógica del modelo nos ha hecho creer que había cierta articulación del campo desde la segunda mitad de la década de los noventa, un asunto que aún estaba en ciernes. Pero lo interesante de todo

ello es la manera en que ese modelo no sólo es flexible sino moldeable en contextos de operación en economías neoliberales. Que el modelo se pueda llevar de una ciudad a otra (Ciudad de México-Bogotá o Ciudad de México-León), y que haya podido viajar de un momento a otro a través del tiempo, demuestra su persistencia y adaptabilidad.⁵

Una ballena en París

El año 2019, en el Palais de Tokyo en París, se llevó a cabo la muestra *City Prince/sses* DHAKA, LAGOS, MANILA, CIUDAD DE MÉXICO y TEHRAN, curada por Hugo Vitrani y Fabien Danesi. El *statement* curatorial de la exposición señalaba:

La exposición *City Prince/sses* se presenta como una ciudad imaginaria, múltiple y compleja, sin fronteras, desordenada, asombrosa y creativa: un laboratorio impredecible, que siempre está en movimiento y en (re)construcción. Artistas visuales, creadores, diseñadores de moda, experimentadores, tatuadores, músicos: unos cincuenta artistas se presentan sin ningún grupo geográfico, principalmente a través de nuevas producciones e intervenciones *in situ*. DHAKA, LAGOS, MANILA, CIUDAD DE MÉXICO y TEHRAN son expresiones de un tejido de contradicciones, como se ve en su tráfico saturado que coexiste con redes digitales que supuestamente funcionan de manera fluida. Claramente, estas megaciudades son muy diferentes entre sí. Sus singularidades culturales, políticas y sociales están llenas de numerosas narrativas que son todas pistas secundarias que brindan luces de sus identidades, sin nada que pueda ser unívoco. Entre los rascacielos y las casas precarias, la urgencia y la paciencia, las megaciudades están experimentando una expansión caótica, mezclando transferencias de capital con

5— Claudio Iglesias, *Falsa conciencia, ensayos sobre la industria del arte*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014.

conexiones tecnológicas en los centros financieros, generando márgenes urbanos con numerosas desigualdades. Este movimiento vasto y desordenado transforma las ciudades en sitios de trabajo incesante, favoreciendo desviaciones imaginarias. Los artistas que surgen entonces son los *flâneurs* del siglo XXI, los piratas informáticos que responden a un entorno urbano que a menudo es funcional y estandarizado.⁶

A esa exhibición fue invitado Biquini Wax EPS, entre otros artistas y colectivos mexicanos.⁷ Biquini Wax EPS es un grupo multidisciplinar de curadores, artistas, críticos y gestores y para esa ocasión presentaron su primera obra grupal: *Sa la na, ayuum laissez faire, laissez passer*, una ballena orca hecha con fibra de vidrio de tamaño natural y de cuyo torso esquelético salían, como proyectados al espacio de exhibición, diferentes figurillas hechas con *foamy* que hacen referencia a productos que entraron a México por los procesos de liberación de la economía entre 1986 y 1996 en los gobiernos de Miguel de la Madrid, Carlos Salinas y Ernesto Zedillo. Entre los objetos se podían ver figurillas de Los Motorratones, de Mario Bros. y Los Animaniacs, entre muchas otras referencias. La ballena es Keiko, de la película *Liberen a Willy*, estrenada en 1993, pero al mismo tiempo es una alegoría a la condición de la economía mexicana luego de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), porque el animal, que estaba en cautiverio en México y que llegó por un periplo desde Europa, una vez se lanzó la película, y gracias a presiones de grupos ecologistas, fue liberada en Estados Unidos. Sin embargo, el animal murió tiempo después porque luego de vivir en cautiverio sus órganos atrofiados y su incapacidad para convivir con otras ballenas no le permitieron una integración a la naturaleza.

6— Tomado del sitio web del Palais de Tokyo. Consultado el 9 de octubre de 2019. <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/city-princesses>.

7— También participaron Fernando Palma, el espacio Lulú, ubicado en la Ciudad de México y dirigido por Chris Sharp, Tercerunquinto, Zombra, Traición.

La obra es significativa por todos los factores que están involucrados allí: lo que muestra como imágenes y objetos, la referencia a la economía neoliberal, el contexto de exhibición y, por supuesto, el texto curatorial. Los integrantes de Biquini Wax EPS, un grupo que empezó trabajando de manera precaria sustentado en un modelo económico que depende de su autogestión, exhibía ahora en uno de los lugares más importantes del mundo. Lo más interesante de todo es que el grupo se reconoce como producto de una serie de interacciones políticas y económicas y que el resultado de su práctica es un ejercicio de autorreflexión de su propia condición: Biquini Wax EPS no es un grupo que se piense a sí mismo como una disidencia artística ni como una resistencia. Son un grupo artístico que performa como imágenes, como diálogo y encuentro, sus intereses diversos que siempre están condicionados por formas sociales, políticas y económicas. Es más, muchas de sus obras e intervenciones lo que exhiben son esas condiciones, como la obra del Palais.

Reconocen así su propia condición de presente, tensada por una historia singular por las imágenes y por los flujos de información, condicionados por la economía. Reconocen, además, con la obra del Palais, que la ciudad es producto de la economía pero no en un sentido abstracto sino como economía transmutada en imágenes que siempre son productos pero también fuentes de afectos y efectos como redes de información. Pero lo que señala Biquini Wax EPS no es una diferencia radical sino su autoafirmación dentro del campo como producto de esos intercambios. Como lo señalaba uno de sus integrantes en una entrevista que les realicé a propósito de la exposición:

Lo que existe actualmente es una idea de terciarización de la radicalidad. De alguna manera se exige a ciertas entidades individuales o colectivas que hagan el trabajo radical. Y una vez que los individuos o los grupos ya no participan de esa oposición se presenta ese conflicto. Y me refiero a terciarización con relación al espacio de la fantasía, es decir, siempre se delega en el otro ese ideal de oposición. Pero una vez lo reconoces mejor y ves cómo funciona, te das cuenta de que

la realidad es mucho más compleja. Entiendes que la independencia o la autonomía pertenecen a dinámicas mucho más complejas y no hacen parte de absolutos. Precisamente esa relatividad es lo que ya se venía enunciando en La Panadería, pero no de esa manera porque tal vez hace 25 años esa diferencia todavía era posible.⁸

Una ciudad en caos permanente

Ahora bien, en el contexto de la exhibición, la manera en que se enuncia a la Ciudad de México es a su vez muy problemática y se emparenta mucho con las formas en que ya había sido representada en otra muestra en 2001 en el PS1 de Nueva York: *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, curada por Klaus Biesenbach, donde se podía ver una de las obras más emblemáticas de La Panadería: *A propósito*, una instalación realizada por Miguel Calderón y Yoshua Okón en 1997. *A propósito* es una obra en la que exhiben una pila de radios supuestamente robados y un video del robo de un radio de carro perpetrado por los artistas. La forma en que la exhibición del PS1 fue leída por su curador Klaus Biesenbach es significativa porque se mostraba a la Ciudad de México como un caos urbano violento y desordenado pero precisamente ese caos es lo que produce que las obras que se generan allí tengan vitalidad.

PS1 Contemporary Art Center presenta *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, una exposición temática de arte contemporáneo internacional emergente de la Ciudad de México. Viviendo en un espacio estrecho donde Beverly Hills y Calcuta se encuentran todos los días, los artistas en esta exposición exploran la tensión

8— Daniel Montero, “Diálogo con Biquini Wax EPS. y Yoshua Okón”, *Palais Magazine*, núm. 29, 2019, p. 83.

entre riqueza y pobreza, entre progreso, estancamiento e improvisación, y entre la violencia y la cortesía que anima esta ciudad vibrante. Haciendo aún más compleja la vida urbana, las altas tasas de secuestro, el asesinato y la contaminación se convierten en una amenaza diaria. Para los ricos, el cuerpo se convierte en un objeto para ser cuidado, protegido e incluso intercambiado como contraprestación por un rescate, mientras que, para una subclase de jornaleros, personas sin hogar y prostitutas, la supervivencia depende de su participación en situaciones de explotación física que otorgan un valor comercial.⁹

La ingenuidad de los curadores de la muestra del Palais, Hugo Vitrani y Fabien Danesi, al referir a las ciudades de diferentes partes del mundo como producto de las mismas lógicas, fue leída por Yoshua Okón, quien también participó de la entrevista que referí anteriormente, como una actitud colonial similar a lo que ocurrió en la muestra del 2001 en Nueva York. Lo que se pregunta Okón permanentemente es por qué las lógicas interurbanas siempre se leen en un sentido y no en múltiples, por mucha pluralidad que creen estar incorporando. ¿Por qué no incluir lo que se produce en Nueva York, Los Ángeles o en París, si estas ciudades tienen, a su vez, sus propias crisis urbanas en dinámicas globales de desplazamiento, migración y cinturones de miseria?

El reclamo no es menor. El problema de leer la continuidad y discontinuidad espacio temporal entre La Panadería y Biquini Wax es tan problemático como leer las continuidades y discontinuidades entre Manila y Ciudad de México: pueden tener elementos de semejanza, pero se leen así producto de los flujos de información contemporáneos: se sabe que son y muestran imágenes diferentes, pero se ven igual por la plataforma en la que se presentan, que es la que al final permite el ejercicio de mímesis. La lectura es una similitud urbana que se hace pasar como radicalmente diferente. ¿Diferente a qué?

9— Tomado del sitio web del MoMA. Consultado el 9 de octubre de 2019. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766>.

Crónica

Eduardo Egea es tal vez uno de los periodistas culturales que ha hecho uno de los trabajos de investigación y seguimientos más completos a los espacios, exhibiciones y muestras en la Ciudad de México desde comienzos de los dosmiles. Ese dato es interesante porque ha conocido de primera mano el trasiego y transformaciones del arte en la Ciudad de México en primera persona. En sus artículos de opinión publicados en el segundo semestre de 2019 para el diario *Crónica* ha realizado una serie de preguntas al respecto de los sucesos actuales del arte, de las cuales me han interesado particularmente dos: una que hace referencia a la ya mencionada obra de Biquini Wax EPS en el Palais de Tokyo y otra que habla sobre la exposición *Esplendor* en el espacio llamado Rivera, dirigido por Wendy Cabrera Rubio, Marek Wolfryd y Karla Kaplun.

En el primer texto, llamado *Millennials y posglobalidad*, Egea va a afirmar:

Desde Juan Acha hasta Irmgard Emmelhainz y Cuauhtémoc Medina, los temas sociopolíticos han desplazado a lo estético, abuso denunciado por Benjamin H.D. Buchloh en *Formalismo e historicidad, 1977-96*, e institucionalizado en México desde la muestra, *Yo sé que tú padre no entiende mi lenguaje modelno* (MUAC, 2014-15), y globalmente en *Princesas* (Palais de Tokyo, París, 2019), curaduría condescendiente sobre ciudades tercermundistas caóticas pero creativas y donde Biquini Wax EPS presentó una obra colectiva de pobre discurso estético que al usar figuras de caricatura para referir como *Naftalgia* la liberalización del mercado y la economía mexicana que con el TLC se suaviza y autoneutraliza al infantilizar su comentario político crítico, regresando así al arte latinoamericano al exotismo periférico de exhibiciones como *Magiciens de la Terre, 1989*.

En el entorno actual posglobal del Brexit y Trump ¿las generaciones posmillennials estarán ávidas por asimilar arte del siglo XX?, ¿será un desesperado giro ante la indiferencia

millennial de procesos estéticos y formales?, ¿qué sigue después de los Formalismos Zombies, el Networking y los Espacios Independientes dependientes? Aun con algunas probables excepciones millennials ¿no hay un relevo para Mario García Torres, Gabriel Orozco o Teresa Margolles?, ¿el talento se brinca una o varias generaciones?¹⁰

En el otro texto llamado *Nostalgias legitimadoras* va a preguntar, luego de hacer un recuento de espacios que él considera independientes desde los noventa:

¿Esta exposición establece un relevo y continuidad entre viejos y nuevos espacios?, ¿Legítima ambos aún más? El comercio de apuestas como *Mártires de la Conquista* o *Guadalajara 90210*, así como la presencia de galerías comerciales en La Escuela de la Paz, durante el pasado Gallery Weekend, más esta nostálgica exposición, ¿marcan el fin de una época para los espacios independientes?¹¹

Las respuestas a estas preguntas retóricas son fáciles de encontrar, pero es imposible responderlas de forma general porque hay que leer los intereses de estas generaciones de artistas y sus formas de operar. Es evidente que muchos de los espacios que existen en la actualidad tienen que ver con formas de hacer arte que adapta un modelo que ya existía. Esa nueva forma de hacer busca insertarse a un mercado que ya está funcionando, no generar ninguna diferencia. Pero sí permite ciertas posibilidades de libertad relativa a ese mismo sistema. Eso no quiere decir que las obras que se produzcan en esa lógica las hace mejores o peores que las de las generaciones anteriores. Tampoco

—

10— Eduardo Egea, “Millennials y posglobalidad”, *Crónica*, 21 de septiembre de 2019. Consultado el 9 de octubre de 2019. https://www.cronica.com.mx/notas-millennials_y_posglobalidad-1132010-2019.

11— Eduardo Egea, “Nostalgias legitimadoras”, *Crónica*, 12 de octubre de 2019. Consultado el 15 de octubre de 2019. https://www.cronica.com.mx/notas-nostalgias_legitimadoras-1134023-2019.

quiere decir que todas, por *default*, sean complejas. De lo que sí podemos estar seguros es que son la evidencia de una nueva articulación del campo que busca muchas veces una autorepresentación por diferentes vías y que, como ya señalaba más arriba, funciona como una performatividad de su misma condición.

En efecto, muchas de las obras que se producen en la actualidad y de los espacios en las que se exhiben reconocen de alguna manera a las figuras de autoridad y los antecedentes a los que se refieren pero no son ni la continuación ni su crítica. Tampoco son necesariamente estrategias de desmontaje del poder: esos espacios son, más bien, *una* posibilidad de existencia de la visualidad del arte en el presente. No son el fin de los espacios independientes. O tal vez sí, tal como los entiende Egea. Son más bien su auge como sistema de producción y de autorepresentación en flujos de información y, precisamente por ello, sus obras son diferentes. Pedirles una continuidad vinculada con los artistas que comenzaron a trabajar en la década de los noventa no sólo es absurdo, sino que desconoce las particularidades de la producción del arte reciente.

Precisamente, muchos de esos artistas, colectivos y grupos, aunque conocen y reconocen a los artistas de otras generaciones como fundamentales para el presente, en el ejercicio de su autorepresentación han pensado en que son los modelos (como el de La Panadería) los que al final son eficientes y son los que pueden operar, con los ajustes necesarios, para generar espectros de visibilidad. Al hacer eso, introducen una crítica al pasado. Son artistas que, desde las (sus) imágenes, están generando permanentemente sus propias condiciones de presente.

Semblanzas

Renato Bermúdez Dini

Caracas, Venezuela, 1991

Es licenciado en Artes por la Universidad Central de Venezuela (2013), donde también estudió Educación y un diplomado en Crítica de Arte (2012). Fue profesor del Departamento de Estudios Estéticos de la Escuela de Artes de la misma institución (2014–2015). Fue Coordinador de Registro de la galería Sala Mendoza (2012–2013) y coordinador de extensión educativa del Centro Cultural Chacao en Caracas, Venezuela (2014–2015). Es maestro en Estética y Arte por la BUAP (2018) con una investigación sobre prácticas de activismo artístico en Latinoamérica. Fue cocurador de la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México (1968–2018)*, presentada en el Museo Amparo, Puebla (2018). Es coeditor de *Dominio público. Imaginación social en México desde 1968* (Museo Amparo, 2019). Se desempeña como docente en el Departamento de Arte, Diseño y Arquitectura de la Universidad Iberoamericana, Puebla, y como miembro del comité de redacción de *Klastos, Investigación y Crítica Cultural*, suplemento del medio digital *LadoB*. Actualmente es estudiante del doctorado en Filosofía de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Alma Cardoso

Puebla, México, 1984

Es licenciada en Historia del Arte por el Centro de Cultura Casa Lamm, maestra en Estética y Arte por la BUAP y en Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Su trabajo como investigadora y curadora está centrado en el trabajo artístico y la intermediación, la precariedad global y el vínculo entre feminismo y materialismo. Es parte del comité de redacción de la revista de crítica cultural *Klastos, Investigación y Crítica Cultural*, suplemento del medio digital *LadoB*, y escribe regularmente para *Entkunstung*, revista de teoría crítica de arte contemporáneo. Es académica de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana Puebla, donde coordina la licenciatura en Arte Contemporáneo y la maestría en Gestión Cultural.

Irmgard Emmelhainz

Puebla, México, 1983

Escritora e investigadora independiente. La BUAP publicó su colección de ensayos *Alotropías en la trinchera evanescente: estética y geopolítica en la era de la guerra total* (2012). Ha impartido seminarios, conferencias y cursos en instituciones internacionales y sus textos han sido traducidos al coreano, portugués, chino, alemán, italiano, serbio, noruego, alemán inglés, francés, árabe, español y hebreo para revistas y *journals* especializados en cine, arte, política y cultura. Sus más recientes publicaciones son *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (Paradiso, 2016), *El cielo está incompleto: Cuadernos de viaje en Palestina* (Taurus, 2017) y *Jean-Luc Godard's Political Film-making* (Palgrave-Macmillan, 2019). Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores en la categoría de ensayo.

Sandra Hernández Reyes

Cuatla, México, 1980

Doctorante en Filosofía de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y ayudante de investigación para el proyecto financiado “Filosofía de la práctica editorial: acceso abierto y diversidad en perspectiva crítica” (2019–2021).

Alberto López Cuenca

Nerja, España, 1973

Es profesor-investigador en la maestría de Estética y Arte de la BUAP (México). Sus contribuciones han aparecido en publicaciones internacionales como *Afterall*, *ARTnews*, *Culture Machine*, *Social and Cultural Geography*, *Critical Arts* o *Revista de Occidente*. Ha coeditado los libros *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (CCEMX, 2008), *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (CCECO, 2009) y *De lo propio a lo común* (CCEGTM, 2019), todos ellos sobre derechos de autor y nuevas tecnologías. También es coeditor de *Dominio público. Imaginación social en México desde 1968* (Museo Amparo, 2019) y *La creación hoy: una perspectiva posthumanista* (Editorial Itaca, 2018). Su último libro, publicado por el Centro de Cultura Digital en Ciudad de México, lleva por título *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico* (2016).

Gabriela Méndez Cota

Monterrey, México, 1982

Se dedica a los estudios culturales de orientación filosófica, los estudios feministas de la ciencia y la tecnología y el pensamiento político contemporáneo, en particular la vertiente de la ecología *queer*. Se doctoró en Goldsmiths, University of London y realizó una estancia posdoctoral en la UAM-Cuajimalpa, antes de incorporarse como académica de tiempo completo al Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Ha publicado *Disrupting Maize. Food, Biotechnology, and Nationalism in Contemporary Mexico* (Rowman & Littlefield, 2016) y contribuido a proyectos de investigación y difusión del arte contemporáneo con nuevas tecnologías, entre ellos *ReadyMedia* en el Laboratorio Arte Alameda (2010) y el festival *Transitio MX_05. Biomeditaciones* (2013). Es editora principal de *Culture Machine* (culturemachine.net) y actualmente es responsable del proyecto *Filosofía de la práctica editorial: acceso abierto y diversidad en perspectiva crítica* (UIA, 2019–2021).

Daniel Montero Fayad

Bogotá, Colombia, 1980

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y doctor en Historia del Arte por la misma universidad. Ha sido docente en instituciones de educación superior como la UNAM, la Universidad Iberoamericana y la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en diferentes proyectos de curaduría, promoción cultural y de educación en Colombia y México. Fue curador académico del MUAC. Además, ha publicado reseñas y textos en revistas académicas, especializadas y de difusión, así como en catálogos de arte contemporáneo colombiano, mexicano y norteamericano. Su trabajo está dirigido a entender el arte en relación con la política y con la economía en un contexto de globalización y de neoliberalismo. En la actualidad trabaja con dos líneas de investigación: historia de la crítica de arte y crítica e historia de la pintura en México y Estados Unidos. Es autor del libro *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años noventa* (2014).

Julia Morandeira Arrizabalaga

Bilbao, España, 1986

Es investigadora y curadora. Su práctica se articula en proyectos de largo aliento —*Canibalia; Be careful with each other; So we can be dangerous together; Nothing is true, everything is alive*, o Estudios de la Noche— que se declinan en diversos formatos y gestos. Vive en Madrid, donde codirige la escuela del Centro de Arte Dos de Mayo - CA2M junto a Manuel Segade, un organismo de investigación y estudio colectivo que opera como aparato digestivo de la institución. Es también curadora del programa de actividades de pensamiento de los Teatros del Canal, Madrid, y mediadora en el proyecto Concomitantes, con el que se encuentra realizando un encargo público en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora de Investigación artística en el máster de la escuela SUR del Círculo de Bellas Artes y la Universidad Carlos III, y tutora en el máster del Dutch Art Institute en Holanda, donde dirige junto a Francesc Ruiz el grupo de estudios CHUSMA.

Gerardo Mosquera

La Habana, Cuba, 1945

Curador, crítico e historiador de arte y escritor independiente, con base en La Habana y Madrid. Asesor de la Rijkssakademie van Beeldende Kunsten, Holanda, y otras instituciones culturales. Miembro de los consejos de varias revistas y centros de arte internacionales. Cofundador de la Bial de La Habana y cocurador de sus tres ediciones iniciales (1984–1989), ha sido curador del New Museum of Contemporary Art, Nueva York (1995–2007), director artístico de PhotoEspaña, Madrid (2011–2013) y, recientemente, de la IV Trienal Poli/Gráfica de San Juan (2015), la III Documents, Beijing (2016), y la XXI Bial de Arte Paiz, Guatemala (2018). Ha organizado múltiples bienales y exposiciones internacionales por todo el mundo. Ha publicado varios libros y más de 700 textos en libros, catálogos y revistas de muchos países. Entre otros temas, ha reflexionado sobre cuestiones de arte, globalización y dinámicas culturales, y sobre la noción de arte latinoamericano. Ha organizado y participado en múltiples simposios internacionales, y dictado conferencias y seminarios en universidades y otras instituciones en los cinco continentes. Recibió la Beca Guggenheim, Nueva York, en 1990.

Eduardo Nivón Bolán

Ciudad de México, 1953

Doctor en Antropología por la UNAM, profesor-investigador en el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa desde 1981. Ha realizado estudios sobre movimientos sociales, políticas culturales y cultura urbana. Coordinador de la Especialización y Diplomado en Políticas Culturales y Gestión Cultural (2004–al día de hoy). Ha sido consultor de la UNESCO para distintos proyectos: para evaluar los trabajos previos a la constitución del Ministerio de Cultura del estado dominicano (1999); para la revisión del programa nacional de cultura de Ecuador (2007); Reunión de expertos: “Hacia un nuevo marco de políticas culturales. Líneas conceptuales y operacionales para integrar la diversidad cultural y el diálogo intercultural” (2009); en México participó en la propuesta de Plan de Desarrollo Urbano (2000). Entre sus numerosas publicaciones se encuentran: *Culturas Urbanas y Movimientos Sociales. Cultura y territorio en la Ciudad de México* (CNCA); *La política cultural: temas, problemas y oportunidades* (Conaculta); *Voces Híbridas: homenaje a García Canclini* (ed.) (Siglo XXI-UAM); *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica* (coeditor) (UAM-Anthropos); *Gestión cultural y teoría de la cultura* (ed.) (UAM-Gedisa).

Adriana Pantoja de Alba

Guadalajara, México, 1980

Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por el ITESO (Universidad Jesuita de Guadalajara); maestra en Gestión y Desarrollo Cultural por la Universidad de Guadalajara y doctora en Estudios Científico Sociales por el ITESO. Se doctoró con la investigación “Pactos de sentido en el giro ético del régimen estético de las artes. Caso: Ciudades imposibles, teatro expandido en Guadalajara”. Profesora del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO y coordinadora de la maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Coordinadora de la licenciatura en Gestión Cultural en esta misma universidad (2011–2015). Investigadora y responsable de la Coordinación de Investigación y Evaluación Educativa, en el Museo Interactivo Trompo Mágico (2002–2006). Forma parte de la red de instructores de la Dirección de Capacitación Cultural de la Secretaría de Cultura a nivel federal. Actualmente desarrolla las líneas de investigación: Comunicación y gestión cultural, y Comunicación, estética y política.

Alina Peña Iguarán

Ciudad Juárez, México, 1977

Es miembro del SNI y profesora investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales en ITESO (Universidad Jesuita de Guadalajara). Es doctora por la Universidad de Boston en el Departamento de Estudios Hispánicos. Su proyecto de tesis del doctorado se enfocó en trabajar la relación entre escritura, autobiografía y guerra en el contexto de la construcción sociocultural del México postrevolucionario y de la representación de la figura del intelectual. Realizó la investigación del postdoctorado en el COLEF donde también impartió seminarios. Sus temas de interés son: estética y (bio)política; memoria y subjetividad en contextos de violencia, frontera y desaparición. Desarrolla las líneas de investigación: Comunicación, Cultura y sociedad, y Comunicación, estética y política. Su proyecto de investigación en curso se titula “Poéticas de las excedencias: discursos audiovisuales para habitar la frontera”.

Eduardo Ramírez Pedrajo

San Luis Potosí, México, 1961

Editor, maestro y crítico. Licenciado en Letras por el Tec de Monterrey (1980–1984) y doctor en Creación y Teorías de la Cultura por la UDLAP (2006–2008). Autor de *El triunfo de la cultura, uso económico y político de la cultura en Monterrey* (2009). Editó la publicación *velocidad crítica* (2000–2007). Coeditó con Alberto López Cuenca el libro *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (CCE-MX, 2008). Tallerista del Programa de Fotografía Contemporánea (PFC), coordinado por Javier Ramírez Limón (Monterrey, Pachuca, 2011–2015). Ha publicado en revistas, libros y catálogos en México y España: “Institucionalización y crisis de la educación artística” en la *Biblioteca de las Artes de Nuevo León*, tomo III, Artes Plásticas (CONARTE, 2015); “Monterrey, Capital e Imagen”, en *Volverse a mirar a Monterrey* (FAV-UANL, 2011) y “Esto no es un retrato del Estado. El retrato en la época de la crisis de representatividad”, en *Interfases, retrato y comunicación* (La Fábrica-PhotoEspaña, 2011). Becario de la Fundación/Colección Jumex (2007–2008); del Centro de Escritores de Nuevo León (2009), ganador del *Premio Nuevo León de Literatura* (2008). Lo han corrido de todas las universidades de Monterrey.

José Riello

Madrid, España, 1979

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha participado en varios proyectos de investigación relacionados con la literatura artística española y europea de los siglos XVI y XVII, y ha dedicado varias publicaciones a dos asuntos en particular: la literatura artística italiana, particularmente la relacionada con la imagen de Roma, antigua y moderna, incluyendo la edición crítica en español de *Las antigüedades de Roma* de Andrea Palladio (2008); y la literatura artística española, con su tesis doctoral sobre el manuscrito con vidas de artistas de Lázaro Díaz del Valle, particularmente relacionado con Velázquez. Trabajó en el Museo del Prado (2008–2011) y actualmente es profesor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue comisario de la exposición *La biblioteca del Greco* (Museo Nacional del Prado, 2014). Es editor científico del libro *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560–1724* (2012) y, junto con Fernando Marías, de los textos del Greco en *Il miracolo della natura. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari* (2017).

Adriana de la Rosa

Oaxaca, México, 1988

Artista, actriz e investigadora. En los últimos años se ha dedicado al estudio y la exploración de la educación artística desde la primera infancia, principalmente el vínculo que existe entre el arte y la comunicación en una sociedad a partir de las relaciones que se establecen entre los niños y las niñas y las personas adultas dentro de un contexto específico. Se ha dedicado también a la investigación sobre los diferentes procesos de planeación, producción y distribución de la obra de arte contemporánea en el estado de Oaxaca, México. Fundadora del proyecto “La Pozoliza” (Casa Rosa, 2013).

Itzell Sánchez

Puebla, México, 1978

De oficio teatrera. Integrante de la colectiva Acción Directa Autogestiva (ADA), colectiva indisciplinada que ha participado en diferentes proyectos, entre ellos, Taller de Autodefensa Feminista, Teatro Participativo y Comunitario, Intervención escénica, Proyectos Culturales en Mercados, Foro Cultural Karuzo. Además, es vocalista y performancera en la banda de punk-anarcofeminista Las Ingobernables.

Gregory Sholette

Filadelfia, Estados Unidos, 1956

Artista, activista y profesor del Departamento de Arte del Queens College, City University of New York, donde también codirige el programa de Social Practice Queens MFA. Es doctor en Historia y Estudios de la Memoria por la Universidad de Ámsterdam, Países Bajos (2017). Es egresado del Whitney Independent Study Program (1996), de la Universidad de California en San Diego (1995), y de The Cooper Union School of Art (1979). Fue fundador de dos colectivos relacionados con la organización en red y con la recuperación de historias olvidadas: Political Art Documentation/Distribution PAD/D (1980–1988) y REPOhistory (1989–2000), y más recientemente de Gulf Labor, un grupo de artistas que aboga por los derechos laborales de trabajadores migrantes que construyen museos en Abu Dhabi. Ha publicado en múltiples revistas especializadas y académicas, como *FIELD*, *Eflux*, *Artforum*, *Frieze*, *October*, *Critical Inquiry*, *Texte zur Kunst*, *Afterimage*, *CAA Art Journal* y *Manifesta Journal*. Es autor de varios libros, entre ellos *Delirium & Resistance: Art Activism & the Crisis of Capitalism* (2017) y *Dark Matter: Art and Politics in an Age of Enterprise Culture* (2011).

Manuel Trejo Trejo

Ciudad de México, 1990

Es doctorante en Filosofía de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y becado de investigación para el proyecto financiado “Filosofía de la práctica editorial: acceso abierto y diversidad en perspectiva crítica” (2019–2021).

Tania Valdovinos Reyes

Ciudad Victoria, México, 1991

Licenciada en Filosofía por la UAEMor (2015) y maestra en Estética y Arte por la BUAP (2018) con la investigación *Hacia otra fotografía documental contemporánea. Postrepresentación y prácticas de la multitud: el caso #YoSoy132*. Fue cocuradora de la exposición *La demanda inasumible. Imaginación social y autogestión gráfica en México (1968–2018)*, presentada en el Museo Amparo, Puebla (2018–2019). Es coeditora de *Dominio público. Imaginación social en México desde 1968* (Museo Amparo, 2019). Actualmente es miembro del comité de redacción de la revista *Klastos. Investigación y Crítica Cultural*, del medio digital *LadoB*, y estudiante del doctorado en Filosofía de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Pilar Villela

Ciudad de México, 1972

Es licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM y maestra en Estética y Teoría del Arte del CRMEP. Es artista y docente, y escribe con cierta regularidad. Tanto en su práctica como en sus escritos se ha concentrado en temas como la desmaterialización y el vínculo entre arte, economía y trabajo. Ha laborado de manera formal e informal para diversas instituciones culturales públicas y privadas.

Ciclo de conferencias ¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989

Organizadores

Alberto López Cuenca

Coordinación académica, Maestría
en Estética y Arte · BUAP

Tania Valdovinos Reyes

Coordinación operativa

Renato Bermúdez Dini

Coordinación operativa

Mónica Amieva Montañez

Coordinación académica · IIE, UNAM

Julio García Murillo

Coordinación académica
Subdirector de Programas públicos
MUAC, UNAM

Catalina Morfin López

Directora General Académica · ITESO

Mario Alberto Rosales Ortega

Coordinador licenciatura en Arte y
Creación · ITESO

Ángel Juvenal Urzúa Herrera

Coordinador Programa Gestión
Cultural · ITESO

Ramiro Martínez

Director ejecutivo · Museo Amparo

Isabella Contreras

Alejandra Monroy

Coordinación operativa · MUAC, UNAM

PATRONATO FONDO DE

ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

PATRONOS

Presidente

Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente

Arturo Talavera Autrique

Secretaria

Marta M. Mejía

Tesorera

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
María de las Nieves Fernández
Andrés Gómez Martínez
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Eugenio Madero Pinson
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

PATRONOS HONORARIOS

Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

Coordinadora Ejecutiva

Graciela de la Torre

Agradecimientos

Rector | UNAM
Presidente Honorario
Enrique Luis Graue Wiechers

Representante
María Teresa Uriarte Castañeda

**Capítulo Colección Diseño
Moderno y Contemporáneo
Mexicano**

Titular
Alonso de Garay Montero
Alejandro Legorreta González

**Capítulo Centro
de Documentación Arkheia**

Titular
Manuel Santiago Escobedo Conover

El Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, ITESO, y el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradecen a las instituciones cuya generosa colaboración hizo posible esta publicación y el ciclo de conferencias *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989*.

Fundación
BBVA

Publicado con motivo del ciclo de conferencias *¡Abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989* (del 27 de septiembre al 10 de diciembre de 2019), en el marco de la Cátedra Extraordinaria Olivier Debroise.

Dirección editorial

Ekaternina Álvarez Romero, Ana Xanic López, Vanessa López · MUAC

Asistencia editorial

Javier Villaseñor · MUAC

Corrección

Renato Bermúdez Dini, Alberto López Cuenca, Tania Valdovinos Reyes

Diseño

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación

Raquel Achar Cohen

¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989 se terminó de formar el 5 de julio de 2021 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Luis Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Mtro. Javier de la Fuente Hernández
Secretario de Servicios a la Comunidad

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC

¡Abajo el muro! Arte, neoliberalismo y emancipación desde 1989 interroga las transformaciones más significativas en las prácticas artísticas contemporáneas con el auge de las políticas neoliberales y su impacto global. Sobre ese trasfondo, este volumen rastrea tanto el replanteamiento del vínculo entre arte y política y las implicaciones de exigir un arte “socialmente útil” como el auge de la colaboración social, el papel de las ruinas del imaginario moderno y la necesidad de desplazar los *relatos artísticos* en México hacia los feminismos o las singularidades de Oaxaca o Monterrey. Diseñadas conceptual y geográficamente, las contribuciones que se reúnen aquí se hacen eco del proceso mismo que se cifra en el derrumbe del Muro de Berlín, con reverberaciones dilatadas espacial y temporalmente que aún atraviesan las formas tomadas por las prácticas artísticas en la actualidad.

Este libro reúne contribuciones de Renato Bermúdez Dini, Alma Cardoso, Irmgard Emmelhainz, Sandra Hernández Reyes, Alberto López Cuenca, Gabriela Méndez Cota, Daniel Montero Fayad, Julia Morandeira Arrizabalaga, Gerardo Mosquera, Eduardo Nivón Bolán, Adriana Pantoja de Alba, Alina Peña Iguarán, Eduardo Ramírez Pedrajo, José Riello, Adriana de la Rosa, Itzell Sánchez, Gregory Sholette, Manuel Trejo Trejo, Tania Valdovinos Reyes y Pilar Villela.



ITESO, Universidad
Jesuita de Guadalajara