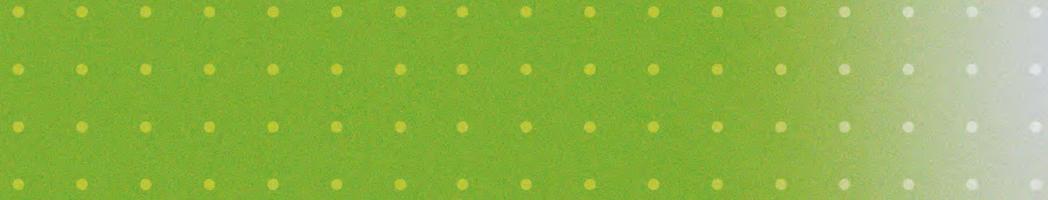


# ESPACIAR

Nuevas aproximaciones  
a las prácticas artísticas relacionadas  
con el espacio público

COORDINADORES:  
Leonardo Daniel Aguirre y Manuel Guerrero

P A  
C





**ESPACIAR: Nuevas aproximaciones a las prácticas artísticas relacionadas con el espacio público**

**PUBLICACIÓN COORDINADA POR:**

Leonardo Daniel Aguirre y Manuel Guerrero  
a través de la plataforma 1000°.

**CON TEXTOS DE:**

Jimena Cervantes  
Alí Cotero  
Daril Fortis  
Deni Garciamoreno  
Luis Gómez  
Getsemaní Guevara  
Francisco Lerios

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

Manuel Guerrero

**DISEÑO EDITORIAL**

Itzel Granados Rendón

La producción de esta publicación fue posible gracias al generoso apoyo del Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).

Este trabajo está protegido bajo la licencia Creative Commons – Atribución 4.0 Internacional para su uso no-comercial: solo para fines de estudio y acceso al conocimiento.

Para mayor información, visite:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Realizado en México.

# ESPACIAR

Nuevas aproximaciones  
a las prácticas artísticas relacionadas  
con el espacio público

COORDINADORES:  
Leonardo Daniel Aguirre y Manuel Guerrero

PA  
C



# Índice

- 7** Introducción
- 11** Urbe, ornamento y monumento:  
Diálogos y tensiones entre los siglos XIX  
y XXI en la escultura pública  
Luis Gómez Mata
- 31** ¡Nosotras construimos la historia!: La lucha  
feminista en la reapropiación del patrimonio  
y el espacio público de la Ciudad de México  
Getsemaní Guevara
- 51** Mutaciones en las formas de un espacio:  
Aproximaciones a una ecología  
de las relaciones  
Jimena Cervantes
- 71** I. es una epístola lo que ha llegado  
Alí Coteró
- 95** Espacios contradictorios: Prácticas performáticas  
y cuerpos sexo-género disidentes en el espacio  
público de Tijuana  
Daril Fortis
- 113** Los espacios compartidos de una práctica:  
Los blogs de Lagartijas Tiradas al Sol  
Francisco Lerios
- 132** El espacio invisible: Rafael Lozano-Hemmer  
y la desneutralización del espacio  
Deni Garciamoreno
- 152** Semblanzas
- 159** Agradecimientos

# Introducción

El interés por el espacio se ha intensificado en los últimos años, generando así una amplia discusión que retoma ideas de autores como Martin Heidegger, Jane Jacobs, Henri Lefebvre, Kevin Lynch y Michael de Certeau. En México, la teorización del espacio se ha planteado a través de diversas disciplinas, desde la sociología y economía, hasta la teoría del arte y las prácticas artísticas mismas. A partir del año 2000, tal preocupación en nuestro país generó una gran inquietud y produjo un archivo significativo para la revisión de dicho tema, en el cual encontramos artistas y teóricos del arte que han realizado un aporte intelectual sustancial desde sus ideas y reflexiones, tales como Eduardo Abaroa quien, a través de sus prácticas artísticas, indaga sobre el espacio desde diferentes ejes y planteamientos, así como Alejandro Peimbert, quien analiza el espacio desde la cuestión del paisaje y la adecuación de sus denominaciones.

Siguiendo una aproximación similar a esta diversidad de ejes, la presente publicación reúne un compilado de textos críticos y de reflexión que giran en torno a la idea y la noción del espacio, realizados por investigadores del arte, enfocándose en las prácticas realizadas dentro de un periodo de 20 años (2000-2020) en la escena artística de México. Tal apuesta tiene como propósito analizar en qué medida las discusiones sobre el espacio público han evolucionado en las

últimas dos décadas: revisitando categorías, proponiendo nuevas miradas, o dejando a un lado planos de discusión que se creían tan inamovibles como las esculturas y monumentos situados en las plazas principales de gran parte de las ciudades en México.

Una de las principales motivaciones para abordar el vasto tema del espacio público surgió del rastreo y la complejidad discursiva de las prácticas artísticas contemporáneas, en las cuales se pone como premisa la desarticulación del espacio (público, expositivo o privado) desde diferentes ámbitos: el cuerpo, el habitar, el tiempo, las representaciones, las manifestaciones y lo social.

La propuesta argumentativa de cada uno de los ensayos comisionados para este proyecto se fracciona en tres puntos de fuga, que ayudan a enmarcar la idea del espacio desde sus transformaciones y usos: en primer lugar, se propone un eje tejido desde la crítica decolonial hacia la representación monumental en el espacio público, abordando proyectos artísticos que buscan desmitificar, retomar, reapropiarse y revalorizar la imagen de monumentos y esculturas en los espacios públicos transitorios y estratégicos, mismos que se edifican desde la reconstrucción de la historia y los actos fundantes; desde la forma en que los monumentos en los espacios públicos se vuelven una representación en la actualidad de procesos y hechos violentos hasta la manera en que estos se relacionan con el entorno y el transeúnte.

La segunda ruta temática planteada aborda la apropiación y la redefinición de lo público y sus derivaciones —paisaje, territorio y urbanidad—; lo que nos importa destacar es la forma en que el espacio se ve representado en diversos formatos y se vive a un nivel público y político.

Finalmente, el tercer eje que completa la línea discursiva planteada va de la mano con la noción de “entorno digital” y tecnología, y los procesos mediante los que lo digital crea espacios virtuales en los que se interactúa, socializa y comparten ideas, produciendo campos de estudio a partir de la virtualidad.

El objetivo principal de esta publicación es insertar nuevos problemas históricos sobre este mismo terreno conceptual, por lo cual, en cada texto, podemos identificar un recorrido y proyección de algunos problemas que han estado flotando en las conversaciones afines, tales como: el análisis del ornamento y los monumentos entre el siglo XIX y XXI en el espacio público, así como la iconoclasia y las aversiones que surgen a partir de los cambios sociales y políticos en la contemporaneidad; la pintura y el dibujo como formas de representación de espacios íntimos y familiares; la performance como una herramienta metodológica para poder replantear las dinámicas a través de las cuales habitamos la ciudad; el espacio como un campo que sigue suscitando discusiones de orden filosófico, pero emparentadas con las reflexiones derivadas de la práctica artística; y el ciberespacio como un espacio público en sí mismo, que todavía no ha sido discutido a profundidad.

En E S P A C I A R se plantean proyectos de diferentes partes de México debido a que, en cierta manera, el conocimiento y la producción teórica en el país se ha visto enfocada en sitios específicos ligados al poder, viciando el lenguaje y las relaciones intelectuales. Creemos que es importante retomar esta postura y apostar por la descentralización de las epistemologías del saber y el conocimiento. Es por ello que aquí participan investigadores del norte, centro y sur de México, articulando aproximaciones teóricas de acuerdo con la complejidad de sus objetos de estudio.

Leonardo Daniel Aguirre y Manuel Guerrero



# Urbe, ornamento y monumento

## Diálogos y tensiones entre los siglos XIX y XXI en la escultura pública

Luis Gómez Mata

Alzar una estatua en el espacio público nunca ha sido una empresa sencilla. Una serie de avatares, disputas y peripecias se han tendido para dar cauce a la óptima conclusión de dichos proyectos. Ya fuera como elemento de propaganda o de decoración urbana,<sup>1</sup> la escultura pública alcanzó un lugar protagónico durante el siglo XIX. Diferentes latitudes en Occidente se convirtieron en el escenario de una fiebre que tuvo su auge en la segunda mitad de la centuria. Para el caso mexicano, el largo siglo XIX se caracterizó por su tenso clima de luchas, propugnadas por grupos rivales que contraponían sus visiones de la historia. Cada parte buscaba implantar su versión del pasado, presente y futuro de la nación, lo que venía a expresarse en diferentes medios y dispositivos. Y, sin lugar a dudas, en la escultura conmemorativa se encontró uno de los más útiles y persuasivos caminos para lograrlo.

Consecuencia de varios factores, como los procesos acelerados del crecimiento urbano y las nuevas tecnologías, aunado a los tensos debates ideológicos ya mencionados, México se insertó en el fenómeno popularmente conocido como “estatuomanía”: un afiebrado proceso de erigir monumentos cada vez más ambiciosos.<sup>2</sup> Materiales como la piedra y el bronce se convirtieron en el vehículo idóneo para la perpetuación de celebraciones cívicas y heroicas o para el ensalzamiento de grandes personajes. Así pues, en un

1. Maurice Agulhon, “Imaginería cívica y decorado urbano”, en *Historia Vagabunda*, trad. de Gertrudis Payas (México: Instituto Mora, 1994), 92.

2. Algunas de estas ideas acerca del *boom* estatuario en la segunda mitad del siglo XIX los detallo con mayor profundidad en mi ponencia del CIHA 2023. Ver en Luis Gómez Mata, “Estatuomanía abocetada: utopías y frustraciones en tres monumentos públicos del siglo XIX”, Coloquio Internacional de Historia del Arte. Espacios públicos medios, usos y re-usos. Instituto de Investigaciones Estéticas, 12 de octubre, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=0Yy6KMdY1g>

siglo punteado por potentes batallas de ideas, signos y símbolos se puede ir vislumbrando la complejidad de estas disputas, entendidas por Carolina Vanegas como perspectivas que miran al monumento no como resultado de consensos, sino más bien como resultado de pugnas de poder.<sup>3</sup>

Las sentencias anteriores pueden sintetizarse en las palabras de Natalia Majluf, quien asevera:

**Lo que llevó a la colocación de estas estatuas y a la renovación de plazas y calles fue un complejo sistema de creencias sobre progreso, cultura, educación popular y control del espacio urbano, llevadas a cabo por un Estado y una élite que buscaban consolidarse.<sup>4</sup>**

Dicho lo anterior, vale la pena aclarar que como parte del ejercicio de estar inserto en una publicación de espacio público en la estética contemporánea, este texto se propone desplegar un diálogo de esas obras del pasado con diferentes prácticas artísticas de la actualidad. Esta breve introducción permite abocetar un objetivo: tender un puente entre la monumentaria decimonónica y nuestra contemporaneidad. Es decir, busco entrelazar fenómenos del pasado con el presente y visualizar cómo los proyectos monumentales, la escultura y sus formas de representación en el siglo XIX encuentran un eco visible hoy, o al menos son pretexto para el despunte del discurso de hacedores contemporáneos. Esos objetos escultóricos que, aparentemente, son invisibles, incómodos y desconocidos, fueron uno de los tantos vehículos para imponer visiones de la historia; sirvieron para escribir narrativas en los espacios públicos y privados y hoy siguen siendo imágenes que provocan sentires.

La metodología consiste en el trazado de una cartografía, en la que se recorrerá un panorama donde se podrán entender algunas de las problemáticas de la

3. Carolina Vanegas Carrasco, "Disputas monumentales: dinámicas en la creación y recepción de los monumentos conmemorativos." Instituto de Investigaciones Estéticas, 16 de octubre, 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=MHS\\_ukQ536w](https://www.youtube.com/watch?v=MHS_ukQ536w)

4. Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), 9.

estatuaria en el siglo XIX, relacionadas con materialidad, función y la iconografía, y a partir de ello, se enlazarán un vínculo con algunas obras y prácticas de diferentes artistas y activistas en la época actual. Ello se realizará a través de un mapeo de ejemplos de obras, objetos y acciones que tienen como pretexto la escultura decimonónica del espacio público.

Así pues, es importante establecer y delimitar una temporalidad que va de 2011 hasta 2023 y también una geografía que abarca producción hecha en importantes metrópolis de México (en específico Ciudad de México y Guadalajara). Vale la pena aclarar también que la estética decimonónica en escultura y la epidemia de hacer estatuas se extendió hasta las primeras décadas del XX, por lo que, en ese viaje entre presente y pasado, la idea de hablar del siglo XIX implica ir más allá del cómputo estricto de 1800–1899. Con todo, vale la pena también decir que me ceñiré a dos formas de escultura en el espacio público: la ornamental y la monumental. Con este punto de partida arranco la cartografía en las siguientes líneas.

### Escultura ornamental en el espacio público

Uno de los grandes problemas en el estudio de la escultura del siglo XIX radica en cómo la historiografía ha dejado relegados ciertos objetos por considerarlos como “menores”. Esta laguna se conecta con cómo la historia del arte ha privilegiado, mayoritariamente, investigaciones y análisis dominados por factores como la autoría singular y el estilo o el factor de solo considerar valiosa a la escultura figurativa, autónoma y monumental.<sup>5</sup> Ante tal problema cabe formularse preguntas como: ¿Qué sucede con la escultura ornamental? o, ¿qué significados tiene?

5. Claire Jones, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts* (Nueva York: Routledge, 2018), 1.

Por cuestiones como la aparente ausencia de iconografía o sus formatos más ligados con lo arquitectónico, lo ornamental no ha sido tan gustado por los estudiosos de la escultura. Sin embargo, vale la pena decir que ya desde el siglo XIX la escultura ornamental gozó de gran prestigio y afamados escultores; además de conocer del trabajo de obras monumentales, también debían estar instruidos en la hechura de este tipo de objetos ornamentales, al ser altamente demandados. Diferentes monumentos, objetos y edificios en el espacio público encontraron en la escultura ornamental a una aliada para sus representaciones. Así pues, las arquitecturas y los espacios se llenaron de escultura ornamental que sin duda tiene utilidades simbólicas y decorativas: mesas, candelabros, chimeneas, vasos, relieves, capiteles son solo algunos ejemplos de la escultura ornamental. En ese sentido, algunos artistas contemporáneos encuentran en esas formas del pasado un vehículo para hacer crítica de los problemas de su presente.

La artista limeña Andrea Ferrero (1991) trabaja con varios tópicos que entrecruzan la historia de la escultura de la Ciudad de México. En algunas de sus instalaciones recientes toma como eje discursivo a la escultura ornamental. Un ejemplo es *El baile del centenario* (2022), proyecto en el que la escultora resignifica un banquete porfiriano que conmemoraba el Centenario de la Independencia de México. De acuerdo con Ferrero, estos banquetes celebraban el aniversario de la liberación del dominio europeo pero, paradójicamente, llenos de imaginaria y simbolismos europeos y con una romantización de la idea del progreso.<sup>6</sup> Es ahí donde entra en juego la materialización de la escultura ornamental, pues varios objetos como capiteles, ménsulas y acróteras son el centro de la instalación.

*El baile del centenario* consiste en el montaje de una mesa de banquete en el que se encuentran esos ornamentos escultóricos y arquitectónicos, predominan-

6. "El baile del centenario", Andrea Ferrero, consultado el 17 de agosto, 2023. Disponible en línea: <https://www.andrea-ferrero.com/el-baile-del-centenario>

temente neoclásicos, que hacen eco de las dinámicas colonialistas y de poder, a la vez que decoran el espacio público. Las piezas escultóricas se convierten en los platillos por degustar en el banquete.

Un elemento potente del proyecto es que justamente esos objetos escultóricos están fabricados con materiales comestibles, principalmente de chocolate. La audiencia de espectadores-asistentes al banquete son los responsables de activar la pieza, deglutiendo los ornamentos. En el ritual, los objetos son devorados, deshaciéndose metafóricamente de esos poderes colonialistas y opresivos, simbolizados a través de la escultura.

En el mismo tenor, Ferrero tiene otras obras similares, por ejemplo *Disguises of power* (2022–2023). Se trata de la primera pieza de una serie en la que la autora reflexiona sobre cómo la escultura ornamental decimonónica fue un instrumento para cargar al espacio público de elementos vinculados con una idea de poder y de dominación. Desde el nombre, ya la pieza se vuelve reveladora. Traducida como “disfraces del poder”, metafóricamente se enuncia en qué sentido, para la artista, la escultura ornamental era un ejercicio de camuflar, con el objetivo de representar símbolos. Así, *Disguises of power* consiste en la fabricación de una figura zoomorfa: un león, hecho de chocolate blanco.

Iconográfica y simbólicamente, el león ha estado asociado con principios como la fuerza y la virilidad.<sup>7</sup> Es así que Ferrero propone que las esculturas con forma de león han sido utilizadas en el espacio público para ser guardianes de espacios de poder.<sup>8</sup> Basta pensar en el par de leones ejecutados por el escultor *animalier*<sup>9</sup> francés Georges Gardet (1863–1939) y que estuvieron proyectados para proteger la entrada del Palacio Legislativo en la Ciudad de México: un proyecto arquitectónico porfiriano de gran envergadura que quedó frustrado. Pese a la interrupción de la construcción,

7. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1992), 271.

8. “Disguises of power”, Andrea Ferrero, consultado el 15 de agosto, 2023, <https://www.andrea-ferrero.com/copy-of-pi%C3%A9ces-de-truites>

9. El concepto de *animalier* fue utilizado desde los 1830, en un principio de forma peyorativa por la crítica de arte para referirse a la producción del escultor francés Antoine Louis-Barye, después el término fue revalorizado y se acuñó para hablar de un grupo de artistas y de un género especializado en producir esculturas con formas de animales domésticos y salvajes. Ver más en James Mackay, *The animaliers. The animal sculptures of the 19th and 20th Centuries* (Londres: Ward Lock, 1972), 7–8.

los leones de bronce sí se fundieron y hoy resguardan la entrada de uno de los espacios más emblemáticos de la urbe: el Bosque de Chapultepec. Ahí están, en el espacio público, como símbolo de fuerza y poder.

En ese tenor, Ferrero esculpe en chocolate blanco la figura de un león que es exhibido dentro de un refrigerador con puerta transparente, que sin duda sirve como una vitrina para mirarlo, aunque después será destrozado en piezas de diferentes tamaños y comido por los espectadores. Nuevamente la deglución es el acto anticolonial y antiopresivo que demuestra cómo, desde el acto del comer, se metaforiza una idea de resignificación. No es fortuito tampoco el material con el que están hechas estas esculturas. En vez de mármol o bronce, la autora utiliza chocolate de diferentes sabores y colores que simulan esos materiales que el siglo XIX gustó tanto para sus esculturas, por considerarlos como nobles y duraderos. Para la autora, el chocolate comestible muestra la fragilidad y la debilidad de estos símbolos escultóricos, fácilmente derrocables.

No como un objeto comestible, pero sí trabajando desde la escultura, Bruno Viruete (1989) también explora las formas ornamentales en el espacio público y sus significados. En su serie *Cómo trasladar el patrimonio* (2023)<sup>10</sup> realiza esculturas a escala en las que, irónicamente, juega con la idea del movimiento de elementos escultóricos y arquitectónicos del Hospicio Cabañas: un edificio emblemático del neoclasicismo jalisciense, cuya autoría se atribuye al arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816). Viruete toma algunos de los elementos arquitectónicos y ornamentales que distinguen al hospicio como las columnas, las balaustradas y los jarrones y los reproduce como pequeñas figuras exentas.<sup>11</sup>

Cada una de esas esculturas a escala, hechas de materiales como cantera o cemento, se transporta en vehículos como camionetas, carros o carritos de supermercado.

10. Parte de la serie fue exhibida en 2022 en la galería tapatía Proyecto Caimán. La muestra llevó por título "El ideal variable del patrimonio".

11. Agradezco a Bruno Viruete por el diálogo que sostuvimos en el que me compartió su aproximación artística con el patrimonio, la materialidad y la arquitectura. Además de su generosidad al compartir imágenes de su obra.

## URBE, ORNAMENTO Y MONUMENTO

Diálogos y tensiones entre los siglos XIX y XXI en la escultura pública

Todo el conjunto forma una pequeña maqueta-objeto. El artista realiza una crítica lúdica con estas empresas imposibles en las que imagina cómo se trasladan ciertas partes del edificio, todo con la intención de ahondar en el tema de la preservación del patrimonio de Guadalajara y el cuidado de un edificio histórico —quizá el más simbólico y reconocido de la ciudad—. Así pues, tanto Ferrero como Viruete toman como pretexto esculturas ornamentales del espacio público decimonónico, y a través de rituales como el comer o el transportar, consiguen vislumbrar problemas de su presente, como la búsqueda de la preservación del patrimonio o el borrado de las huellas de la colonialidad.



FOTO: Bruno Viruete, *Cómo trasladar el patrimonio XV (Hospicio Cabañas)*, 2023

## Escultura monumental en el espacio público

Como ya se esbozó en las primeras líneas, sin duda la escultura figurativa, heroica y monumental tuvo un protagonismo como dispositivo en la escritura de las narrativas de la historia en el espacio público. En la Ciudad de México, el caso del Paseo de la Reforma se caracteriza por ser uno de los lugares en los que es más notoria la idea de la epidémica y narrativa estatuaria finisecular. Vicente Riva Palacio (1832–1896), Ministro de Fomento, Colonización e Industria durante parte del Porfiriato, concibió esta calzada como un libro abierto de la Historia Nacional en el que se deberían representar los grandes episodios de la historia del país: el Descubrimiento, la Conquista, la época virreinal, la Independencia y la Reforma,<sup>12</sup> todo ello a través de la colocación de grandes y heroicos monumentos.

Así pues, la avenida y sus glorietas se fueron poblando con esculturas de diferentes tipos, y hasta el día de hoy todo ese programa estatuario sigue teniendo significados en el espacio público. Vale la pena decir que ese grupo de esculturas atestiguan la vida cotidiana de la acelerada ciudad y presencian la reunión de grupos vulnerables que se manifiestan ante inconformidades e injusticias sociales. Reforma también es espacio de confluencia para actividades lúdicas y celebraciones de diversos tipos. Con este gran peso histórico y artístico que posee la calzada, no es absurdo entender que muchos hacedores contemporáneos hayan tomado como objeto algunas de estas esculturas para hablar de cómo el pasado perfila retos y realidades de su presente.

La mexicana Laura Valencia Lozada (1974) ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de la memoria y el activismo artístico.<sup>13</sup> En ese sentido, y en sintonía con la idea de la escultura monumental, vale la pena acentuar cómo mira a las esculturas de los laterales

12. Lo anterior en sintonía con su obra escrita, *el México a través de los siglos*, ver más en Angélica Velázquez Guadarrama, "La historia patria en el Paseo de la Reforma. La propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato", en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de historia del arte*, vol. II, ed. Gustavo Curiel, et. al. (México: IIE- UNAM, 1994), 344.

13. "Semblanza", Laura Valencia Lozada, consultado el 15 de agosto, 2023, <https://lauravalencialozada.com/Bio>

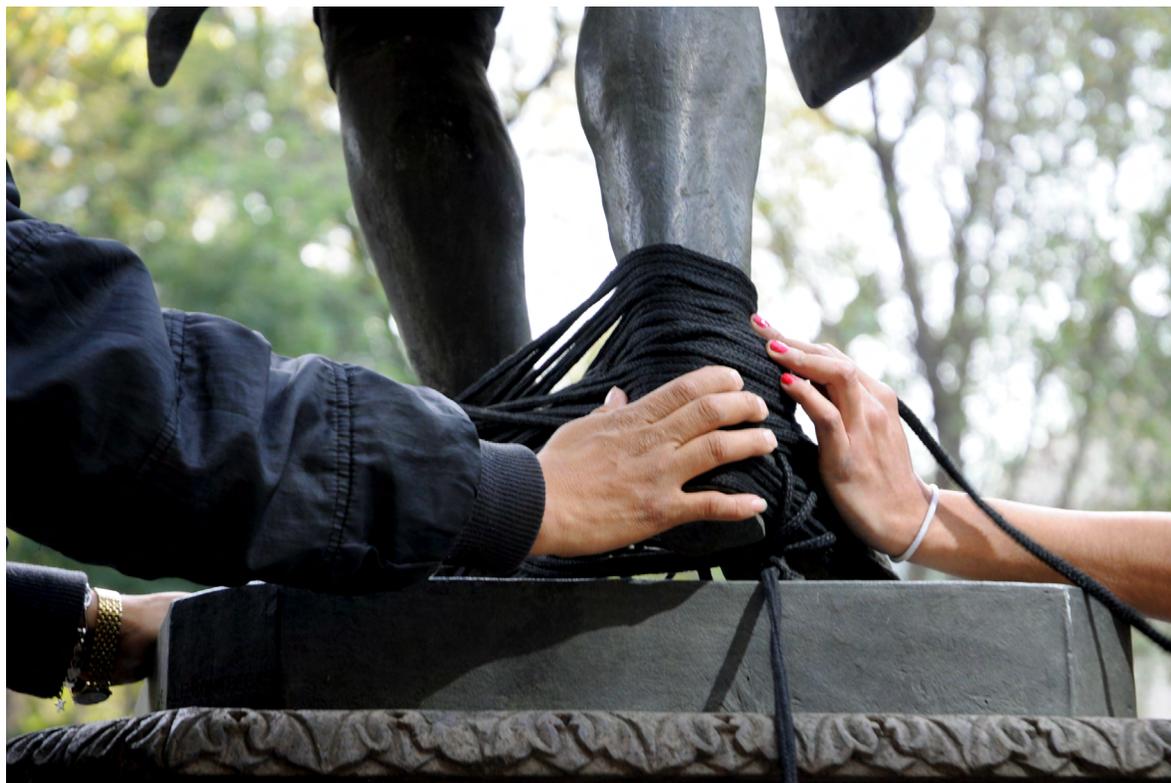
## URBE, ORNAMENTO Y MONUMENTO

Diálogos y tensiones entre los siglos XIX y XXI en la escultura pública

del Paseo de la Reforma: estatuas que fueron resultado de un proyecto convocado en 1887 por el político y escritor Francisco Sosa (1848-1925), quien propuso que cada estado de la República enviara dos esculturas de sus personajes más destacados para colocarlos en la avenida. Valencia titula a su proyecto *Cuenda* (2011), que hace alusión a un cordoncillo que recoge madeja para que no se enrede.



FOTO: Laura Valencia, *Cuenda*, 2011.  
Acción escultórica colectiva en el Paseo  
de la Reforma.  
Fotografía de Alejandro Meléndez.  
Cortesía de la artista.



Con este material de color negro, la artista cubrió completamente 14 de las esculturas decimonónicas cercanas al Monumento a la Independencia, emplazadas en las banquetas de Reforma,<sup>14</sup> reinstaurando la visibilidad que la acelerada dinámica cotidiana de la ciudad les quitó. El transeúnte rara vez se detiene a contemplarlas o sabe quiénes son o por qué están ahí, sin embargo, envolviéndolas con ese material realmente perdieron su carácter de invisibilidad y consiguieron evocar ausencias. Los caminantes de Reforma ahora sí se percataban de su presencia. Una metáfora que a través de la intervención de objetos en el espacio público busca visualizar el problema de las desapariciones en México, que por su carácter comunitario y activista la artista denomina como una acción escultórica colectiva.<sup>15</sup> Las estatuas estuvieron envueltas con la cuerda negra, que en volumen y peso equivalía al cálculo de las medidas de una persona desaparecida. Las imágenes de un cuerpo en-

FOTO: Laura Valencia, *Cuenda*, 2011.  
Acción escultórica colectiva en el Paseo de la Reforma.  
Fotografía de Alejandro Meléndez.  
Cortesía de la artista.

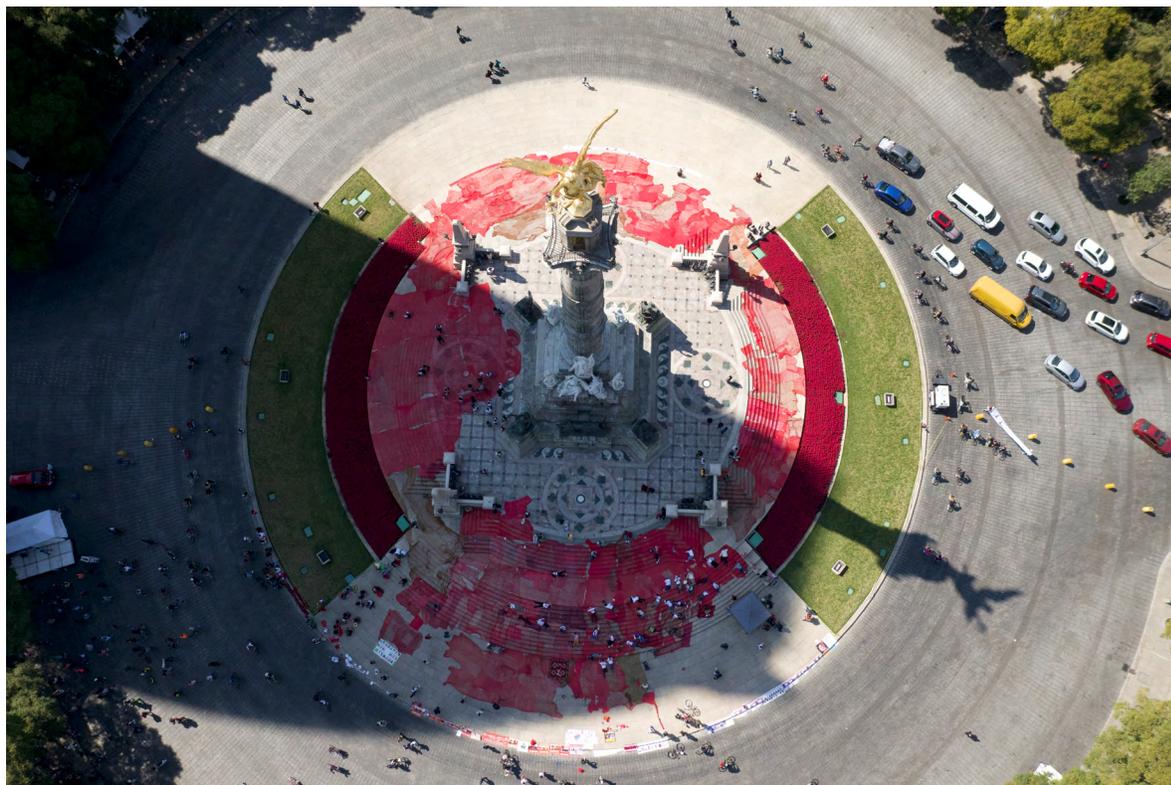
14. "Cuenda (2011-2016)", Laura Valencia Lozada, consultado el 15 de agosto, 2023, <https://lauravalencialozada.com/Cuenda>

15. Agradezco a Laura Valencia por compartirme cómo fue todo el proceso y cómo se gestó esta acción que combinó arte y activismo, además de su generosidad al brindarme las imágenes y un texto que se publicó en 2013 en la extinta revista digital *Tertium Datur*, escrito que documenta el curso de la acción.

vuelto por un material negro inmediatamente generan impresiones sobrepajantes e incluso macabras, en un país marcado por un historial de constantes violencias. Una intervención en la que participaron activistas, familiares de personas desaparecidas y organizaciones y que dialogó con las estatuas “invisibles” del pasado para confrontar una cruda realidad del presente.

Trabajando también con textiles, la Colectiva Hilos realizó una intervención en el espacio público que consistió en una acción artística participativa a la que titularon *Sangre de mi sangre*. Como un acto ritual y de sanación, varias personas se reunieron en Guadaluajara desde 2019 para realizar un gran tejido de color rojo.<sup>16</sup> La pieza ha ido creciendo y mutando y se ha montado en diferentes espacios emblemáticos, pero me interesa destacar la activación que se realizó en diciembre de 2022 en el Paseo de la Reforma. Para dicha acción se eligió una de las glorietas más conocidas y visitadas: la de la columna de la Independencia. Proyectada con motivo de los festejos del Centenario de la Independencia de México en 1910, se alzó una gran columna rematada con la figura de una victoria alada, alegoría de la liberación del yugo colonial. Los trabajos artísticos de este proyecto estuvieron liderados por el arquitecto Antonio Rivas Mercado (1853–1927) y hoy, a más de 100 años de su erección, es quizá el hito más emblemático de la ciudad.

16. Agradezco a Claudia Rodríguez, miembro fundadora de la colectiva, quien generosamente me contó la historia desde los inicios de la colectiva y su impacto en las vivencias, prácticas y el activismo social, además de compartirme imágenes de una de las activaciones del tejido en la Ciudad de México.



La columna es sitio de reunión para diversas causas, entre ellas las protestas sociales. Por lo anterior, no es fortuito que la Colectiva Hilos haya seleccionado este espacio para tender su tejido, que en una vista aérea parecía una gran mancha de sangre roja, expandiéndose hacia todas direcciones. Por supuesto que la intención de este trabajo colaborativo, desde la acción del tejer, es denunciar las grandes violencias que atraviesa el país, como los feminicidios y las desapariciones forzadas.

FOTO: Colectiva Hilos, *Sangre de mi sangre*, 2022. Cortesía del colectivo.

Con telas negras y rojas, tanto la intervención de Valencia Lozada como la de Colectiva Hilos en la monumentalidad de Reforma muestran en qué medida esos dispositivos narrativos sirven como objeto para los aparatos de denuncias públicas ante los problemas que azotan a nuestro país.

Ahora nuevamente traigo a colación a Andrea Ferrero, quien también utiliza la columna de la Independencia como eje discursivo de una de sus obras. En específico, me refiero al caso de *Volveré y seré millones* (2022): instalación en la que se hizo alusión al devastador terremoto que, en 1957, azotó a la Ciudad de México. Y es que, una de las víctimas más recordadas de esta tragedia es la escultura alada que coronaba la columna de la Independencia, fundida y bañada en oro por el italiano Enrico Alciati. La escultura tuvo que ser reconstruida, aunque el Archivo Histórico de la Ciudad de México resguarda lo que sobrevivió de la cabeza original luego de la caída.

Seguramente Ferrero se documentó del suceso a través de imágenes fotográficas y fílmicas y conocía el modelo figurativo de la cabeza, valiéndose de esos datos visuales para realizar su pieza en impresión digital, ya que las similitudes y la idea de representar la destrucción a través de elementos como las abolladuras es muy visible. La instalación es la cabeza tendida en el suelo, simulando la caída. El nombre recuerda a una frase dictada por el caudillo indígena peruano Túpac Amaru II. Así es que tanto la frase “Volveré y seré millones” como la imagen de la cabeza femenina en el suelo proyectan ideas de resignificación de símbolos feministas (con una frase que se ha convertido en un lamento ante la violencia) y con el ícono destruido para hablar de futuros posibles y nuevas lecturas.<sup>17</sup>

Un último caso vinculado con monumentaria en el Paseo de la Reforma del que me gustaría hacer mención es el de una acción realizada en el espacio público en manos del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred) en conjunción con la agencia publicitaria 11.11 Cambio Social.<sup>18</sup> Se trató de una devolución simbólica de dos estatuas monumentales de tema indígena que estuvieron emplazadas originalmente en esa avenida durante algunos años del Porfiriato. Me refiero a dos esculturas dedicadas a los tlatoanis Izcóatl

17. “Volveré y seré millones”, Andrea Ferrero, consultado el 1 de noviembre de 2023, <https://www.andrea-ferrero.com/volvereyseremillones>.

18. “El regreso de los indios verdes. Campaña contra el racismo”, Conapred, consultado el 12 de noviembre, 2023, [https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=1637&id\\_opcion=554&op=447](https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=1637&id_opcion=554&op=447)

y Ahuizotl, las cuales fueron proyectadas por Alejandro Casarín (1840–1907) a finales de la década de 1880, con la intención de que fueran presentadas en una exposición universal. Las esculturas son un hito de la Ciudad de México, que incluso dan nombre a estaciones del transporte público. Ellas son popularmente conocidas como “indios verdes” por la coloración verdosa que ha adquirido la pátina del bronce por los procesos de oxidación y el paso del tiempo.

Las monumentales esculturas no cumplieron con su cometido de viajar a una feria extranjera,<sup>19</sup> pero sí consiguieron llegar al espacio público, pues fueron inauguradas el 16 de septiembre de 1891,<sup>20</sup> en la entrada al Paseo de la Reforma. Desde su emplazamiento, los tlatoanis recibieron severas críticas, pues no se alineaban con la estética clásica de la estatuaria del resto del lugar. Fueron calificados con adjetivos como vergüenza para el arte, más que feas, esperpentos horriblos o como momias aztecas.<sup>21</sup> Las esculturas emplazadas originalmente al inicio de la Calzada fueron removidas de ahí para comenzar a moverse por la ciudad. El Paseo de la Viga las recibió a principios del siglo, lugar en el que supuestamente “quedarían en armonía con el carácter netamente indígena de la calzada”.<sup>22</sup> Ya en el siglo XX siguieron deambulando, pues fueron movidas a los límites de la Avenida de los Insurgentes. Más tarde, con las obras del metro fueron reubicadas en un espacio que desde 1979 es conocido como el Parque del Mestizaje.

Al tener esta historia como preámbulo, fue que en 2011 la acción llamada *El regreso de los indios verdes* buscó hacer vigente un tema de racismo. Una intervención en el espacio público articulada desde el argumento de que las estatuas de los indígenas fueron retiradas en el siglo XIX porque la sociedad las consideró como estéticamente feas para estar en el paseo de moda, pues al ser figuras de indígenas realistas no se alineaban con un canon de belleza clásica ideal. La acción

19. Hay noticias de que ya desde 1890, un año antes de ser inauguradas, las estatuas ya estaban listas. Fueron terminadas en la fundición del Señor Hipólito David, en la calle de Yezcas. Cfr. Sin firma, “Estatuas colosales”, *El Correo Español*, 5 de agosto, 1890, 3.

20. Ricardo Prado Núñez (dir.), *Catálogo de monumentos históricos y conmemorativos del Distrito Federal* (Ciudad de México: Editorial Regina de los Ángeles, 1976).

21. El calificativo de momias aztecas se utilizó con un fin denigrante. Es curioso que apenas en 1887 se haya hecho un hallazgo arqueológico en unas cuevas de Arizona, en el que supuestamente se había identificado un enterramiento antiguo que se calificó como el encuentro de “momias aztecas”. La noticia fue muy repetida en la prensa, por lo que no es fortuito que se utilizara dicho apelativo para las esculturas inauguradas unos años después. Ver más en Sin firma, “Momias aztecas”, *La Voz de México*, 27 de octubre, 1887, 3.

22. Sin firma, “Proyecto de pedestales para estatuas de los indios en el Paseo de la Reforma”, *El Arte y la Ciencia*, 5 de agosto, 1901, 69.

consistió en que dos hombres utilizaron el *bodypaint* para ataviarse como las estatuas. Los personajes hicieron peregrinación desde el Parque del Mestizaje hasta la entrada del Paseo de la Reforma y ahí se quedaron toda una mañana para realizar acciones como sostener una gran manta con una sentencia en la que se leía: “¿Sabe México que es racista?”, además se buscó sensibilizar a la población con infogramas llenos de datos relacionados con el racismo en México.

Como telón de fondo también se colocaron dos réplicas a escala hechas con materiales como cartón y fibra de vidrio con las representaciones de las estatuas originales. La campaña enunciaba que ya desde el siglo XIX México se caracterizaba por su disfrazado racismo, visible en una acción que puede parecer inocente a simple vista, como cambiar el emplazamiento de un monumento. En 2011 el regreso simbólico de las estatuas revela que, a más de 100 años, México continúa atravesando por situaciones cotidianas en las que es palpable hablar de discriminación por cuestiones absurdas como el fenotipo o el color de piel. Nuevamente las esculturas decimonónicas se utilizan como pretexto para lanzar una denuncia a problemas de nuestro presente.

## URBE, ORNAMENTO Y MONUMENTO

Diálogos y tensiones entre los siglos XIX y XXI en la escultura pública



FOTO: Conapred y 11.11 Cambio social, *El regreso de los indios verdes*, 2011. Imagen tomada por Fabiola Fernández Guerra. Cortesía de 11.11 Cambio social.

## Epílogo

Este capítulo se inserta como una cartografía con algunos ejemplos de acciones, intervenciones y obras artísticas y de activismo de nuestra contemporaneidad que tienden un diálogo con un pasado aparentemente lejano. Una selección de obras acotadas a geografías de urbes que en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX se caracterizaron por experimentar un fenómeno de poblamiento de esculturas. Cementerios, calles, plazas, jardines y paseos vivieron el proceso de una epidemia monumentaria, que es síntoma de la búsqueda por narrar historias oficiales desde ciertos estratos.

Viéndolos a la distancia, es como si esos dispositivos hubieran perdido poder y vigencia. Las estatuas y los monumentos parecían ir adquiriendo un carácter de invisibilidad frente a las nuevas formas de ornamentar y de vivir el espacio público. Pese a ello, hoy es más que evidente que los monumentos decimonónicos, a más de 100 años de su erección, siguen causando sensaciones no necesariamente agradables, como la incomodidad. Frente a ello este texto presenta un grupo pequeño de ejemplos en los que algunos artistas buscan dialogar con ese pasado escultórico para vislumbrar su vigencia en el presente. Además de ello, estas temporalidades en las que están inscritas las obras de esta cartografía revelan que tal proliferación no es casual, pues el tema de la reflexión desde los medios artísticos acerca de la monumentaria se ha intensificado en la última década.

Es de importante mención señalar la vigencia del tema en nuestro presente, a pesar de la aparente lejanía con el siglo XIX. Son historias que no se quedan solo en las memorias, los diarios o los periódicos decimonónicos, debido a que siguen detonando sentimientos e ideas en nuestro presente. Así pues, a pesar del desconocimiento que tenemos de ella y de su aparente

invisibilidad, hoy la escultura pública decimonónica sigue provocando efectos y despertando reflexiones por parte de quienes habitamos las ciudades.

## Referencias

### Bibliografía

- AGULHON, Maurice, "Imaginería cívica y decorado urbano", en *Historia Vagabunda*. Ciudad de México: Instituto Mora, 1994.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- CURIEL, Gustavo et al. (ed.) *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de historia del arte*, vol. II. Ciudad de México: IIE- UNAM, 1994.
- JONES, Claire, *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts*. Nueva York: Routledge, 2018.
- MACKAY, James, *The animaliers. The animal sculptures of the 19th and 20th Centuries*. Londres: Ward Lock, 1972.
- MAJLUF, Natalia, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- PRADO, Ricardo, (dir.), *Catálogo de monumentos históricos y conmemorativos del Distrito Federal*. Ciudad de México: Editorial Regina de los Ángeles, 1976.

### Hemerografía

- Sin firma, "Estatuas colosales", *El Correo Español*, 5 de agosto, 1890.
- Sin firma, "Momias aztecas", *La Voz de México*, 27 de octubre, 1887.
- Sin firma, "Proyecto de pedestales para estatuas de los indios en el Paseo de la Reforma", *El Arte y la Ciencia*, 5 de agosto, 1901.

### Recursos digitales

- GÓMEZ MATA, Luis, "Estatuomanía abocetada: utopías y frustraciones en tres monumentos públicos del siglo XIX", Coloquio Internacional de Historia del Arte. Espacios públicos medios, usos y re-usos. Instituto de Investigaciones Estéticas, 12 de octubre, 2023. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=0Yy6KMYdYIq>
- VANEGAS CARRASCO, Carolina, "Disputas monumentales: dinámicas en la creación y recepción de los monumentos conmemorativos." Instituto de Investigaciones Estéticas, 16 de octubre, 2023. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=MHS\\_ukQ536w](https://www.youtube.com/watch?v=MHS_ukQ536w)
- "El baile del centenario", de Andrea Ferrero, consultado el 17 de agosto, 2023. Disponible en línea: <https://www.andrea-ferrero.com/el-baile-del-centenario>
- "Disguises of power", de Andrea Ferrero, consultado el 15 de agosto, 2023. Disponible en línea: <https://www.andrea-ferrero.com/copy-of-pi%C3%A9ces-detruites>
- "Semblanza", Laura Valencia Lozada, consultado el 15 de agosto, 2023. Disponible en línea: <https://lauravalencialozada.com/Bio>
- "Cuenda (2011-2016)", Laura Valencia Lozada, consultado el 15 de agosto, 2023. Disponible en línea: <https://lauravalencialozada.com/Cuenda>
- "Volveré y seré millones", Andrea Ferrero, consultado el 1 de noviembre, 2023. Disponible en línea: <https://www.andrea-ferrero.com/volvereyseremillones>
- "El regreso de los indios verdes. Campaña contra el racismo", Conapred, consultado el 12 de noviembre, 2023. Disponible en línea: [https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=1637&id\\_opcion=554&op=447](https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=1637&id_opcion=554&op=447)



# ¡Nosotras construimos la historia!<sup>1</sup>

## La lucha feminista en la reapropiación del patrimonio y el espacio público de la Ciudad de México

Getsemaní Guevara

En este texto no pretendo hacer una reflexión sobre el espacio público, los monumentos, anti-monumentos, ni del “patrimonio”; busco dejar una serie de puntos detonantes sobre la pulsión social que se ha manifestado en los últimos años, con el fin de habitar los espacios públicos a partir de una urgente reapropiación de la historia, para así resignificarlos y darles un sentido en esta sociedad compleja donde hay más de 10 000 desaparecidos en el país.

México es un país lleno de conmemoraciones de guerras; la historia nacional está nutrida de tragedias y glorias del pasado, lo cual ha dado como resultado que las ciudades estén repletas de monumentos que relatan una historia oficial. Por ejemplo, en la Ciudad de México, la avenida Paseo de la Reforma está llena de esculturas de aquellos “héroes que nos dieron patria”. Podría decirse que esto es el resultado de la visión de un patrimonio como construcción histórica centralista y autoritaria.

Sitúo la discusión en tal contexto porque mis cuestionamientos y reflexiones se basan en mi día a día, en el transitar la ciudad como mujer y observar de qué forma, como sociedad, comenzamos a cuestionarnos la idea del patrimonio. Me gusta pensar que nos alejamos de esa historia nacionalista para tomar esos espacios y apostar a otra memoria, a la memoria colectiva que reclama verdad y justicia.

1. Este artículo surgió a partir de las charlas infinitas con mis amigas y colegas, de todos los pasos que damos juntas para tomar las calles, salir, protestar, luchar y seguir resistiendo. Gracias por todas sus aportaciones: Alejandra Moreno, Andrea Brandt, Catalina Pérez, Elsa Rodríguez, Giovanna Enriquez, Kristina Reyes, Nora Hernández, Sofía Caín, Sol Henaro, Stephanie Salas y Tlanezi Eckstein.

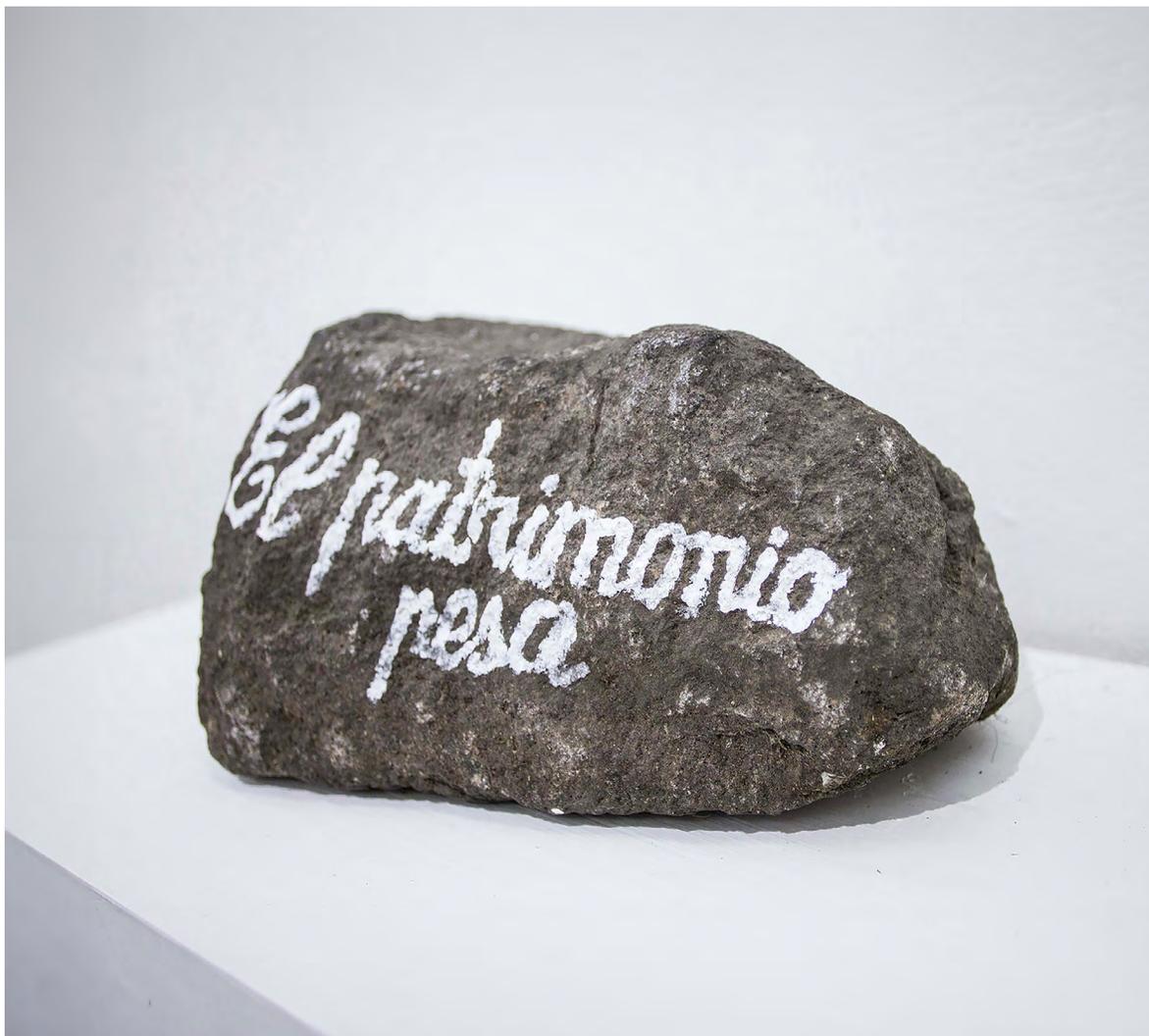
Para comenzar, quiero compartir algunas preguntas que me he hecho durante algún tiempo y en las cuales he encontrado respuestas en las voces de algunas mujeres cuya obra o trabajo reflexiona en torno a ello: ¿A quién le pertenece el espacio público? ¿Vale más un monumento que la vida? ¿Hasta cuándo nuestras calles estarán llenas de personajes “ilustres”? ¿Es el patriotismo la única manera de apropiarse del espacio público? De no ser así, ¿de qué manera resignificar el espacio a partir de les otros?

## I. Cuestionemos el patrimonio

Una de las voces que resuenan en las preguntas que planteo es la de la artista Perla Ramos (Cuernavaca, Morelos, 1985), con su proyecto *El Patrimonio pesa*, el cual comenzó durante una estancia en Ecuador, donde percibió que la noción de lo “patrimonial” es latente y ha sido motivo de conflicto —como lo es en muchos lugares de México y el mundo—. En él, la artista extrajo una piedra patrimonial del adoquinado de la Plaza de San Francisco en Quito para realizar una serie de acciones sobre el objeto, tales como: nombrarlo, pesarlo, recorrerlo y compartirlo. Su proyecto cuestiona la forma en cómo nos relacionamos con los espacios y cómo puede cambiar la forma de habitar cuando un lugar es nombrado “patrimonio” ante organismos como la UNESCO.

## ¡NOSOTRAS CONSTRUIMOS LA HISTORIA!

La lucha feminista en la reapropiación del patrimonio y el espacio público de la Ciudad de México



Este trabajo de Ramos me permite plantear que existen varios factores implicados en la definición de un lugar, objeto o tradición como patrimonio. En este artículo emplearemos únicamente la definición del patrimonio cultural.<sup>2</sup> Cabe señalar que la UNESCO establece que dichos edificios, estatuas o lugares deben tener un valor universal y/o nacional excepcional, así como estar inscritos en listas o registros internacionales y/o nacionales del patrimonio cultural.

El valor, y por ende el registro como patrimonio nacional, lo determina el gobierno. La antropóloga Anna

FOTO: Perla Ramos, *El Patrimonio Pesa*, 2017. Cortesía de la artista

2. La UNESCO lo define como:  
i) los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia;  
ii) los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia;  
iii) los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como *lawn* zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.  
En: "Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo", consultado el 8 de noviembre, 2023 en <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

María Fernández Poncela<sup>3</sup> identifica que en el caso de México, en un principio, el valor está ligado a la identidad nacional. Sin embargo, el patrimonio se vuelve un atractivo turístico y es evidente cómo crece y afecta el turismo en las ciudades Patrimonio de la Humanidad, o incluso en los centros con características de época colonial, donde su imagen urbana es arreglada para el consumo, en ocasiones en contra de los deseos y necesidades de sus propios habitantes.

Concuerdo con la autora: el patrimonio, además de ser empleado como un instrumento de enajenación nacionalista, también se convierte en un instrumento capitalista de propagación de la cultura. Prueba de ello es que, en las últimas décadas, hubo mayor inscripción de ciudades como Pueblos Mágicos<sup>4</sup> que lugares declarados como Zonas de Monumentos (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH).<sup>5</sup>

Pero, ¿qué significa que un objeto o lugar sea patrimonio? Aparentemente, se convierte en un bien protegido que será resguardado para que llegue a futuras generaciones. El proyecto de Ramos toca esa interrogante y al mismo tiempo plantea otra: ¿Cuánto pesa el patrimonio? Y si bien la sociedad percibe su peso simbólico de distintas formas, colectivamente se ha instaurado en las últimas décadas la necesidad de cuidar el patrimonio. En México existen más de 110 000 monumentos históricos: todos ellos tienen un valor estético e histórico; son vistos y definidos como hitos y símbolos para la humanidad y construyen una memoria histórica, a partir de lo que el poder desea que sea memorable en la Historia.

Por otro lado, actualmente hay cada vez más personas cuestionando el concepto de monumento. Me interesa retomar la postura de M. Elena Lacruz Alvira y Juan Ramírez Guedes, quienes consideran que “más allá de ser testigos de la historia, son una idealización, una utopía de la humanidad”.<sup>6</sup> Tal reflexión es importante

3. Ana María Fernández, “Cultura y Patrimonio: diferentes acercamientos”, *Albores. Revista de Ciencias Políticas y Sociales* 2 (2018): 51-54. Consultado 14 de noviembre, 2023 en [https://docs.wixstatic.com/ugd/8356bf\\_136e4813cbbe45af9f-5200b2935515f8.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/8356bf_136e4813cbbe45af9f-5200b2935515f8.pdf)

4. La Secretaría de Turismo define los Pueblos Mágicos como “localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico”. Consultado en: “Pueblos Mágicos”, consultado el 10 de noviembre, 2023 en <https://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>

Si bien no se habla directamente de patrimonio en la definición, los valores históricos y socioculturales son características que comparten. Ante la creación de la figura de Pueblo Mágico se vio abiertamente el interés por capitalizar y monetizar el patrimonio y considero que ha conllevado a la acumulación patrimonial que hay en el país.

5. Actualmente hay 177 ciudades inscritas ante la Secretaría de Turismo como Pueblos Mágicos, mientras que 62 Zonas de Monumentos decretadas por el INAH.

6. Elena Lacruz Alvira y Juan Ramírez Guedes, “Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados”, (*RITA. Revista Indexada de Textos Académicos* 7, 2017), 90.

ya que considero relevante traer a cuenta que los monumentos son la materialización de la idealización del pasado, de una narración histórica patriarcal y hegemónica, por lo cual vale la pena cuestionarnos: ¿Todxs nos sentimos identificados con estos monumentos?

De igual forma es crucial no perder de vista que el gobierno es quien decide qué es patrimonio, y esa acción no siempre responde a las necesidades de la sociedad. Como lo enuncian Claudia Troncoso y Analía Almirón, “lo que se define como patrimonio, muchas veces es presentado como algo de valor universal y homogéneo para una sociedad, puede no ser compartido por diferentes sectores o grupos. (...) el patrimonio podría ser también un espacio de lucha, conflicto y tensión”.<sup>7</sup> Con esto podemos regresar a que un monumento también representa un recorte en la historia, es decir, al destacar un personaje o un hecho se realiza un borramiento, por lo que en los últimos años la sociedad ha tomado la idea de patrimonio para crear espacio de lucha y de denuncia.

## II. Anti-monumentos. Una primera reapropiación

La violencia que atravesamos ha sido el empuje para reclamar, resignificar y reapropiarse de espacios públicos que, por años, habían sido espacios muertos. Si nos situamos sobre una de las avenidas principales como Paseo de la Reforma, veremos que está plagada de monumentos y esculturas de hombres “ilustres”, ajenos a muchxs. Las esculturas de grandes héroes ya no responden a las necesidades de las sociedades, y por eso es más común la iconoclasia<sup>8</sup>, el tomar el espacio y buscar darle un sentido.

En el país, uno de los cambios más importantes que hubo en la percepción de los monumentos fue la construcción de anti-monumentos. Retomaré para fines de

7. Claudia Troncoso y Analía Almirón, “Turismo y patrimonio. Hacia una relectura de sus relaciones”, (*Aportes y Transferencias* 9, 2005), 61.

8. El término iconoclasia se remonta al siglo VIII. Si bien se empleaba para referirse a los personas que negaban el culto a las imágenes religiosas y en muchas ocasiones las destruían, con el tiempo se ha ido transformando. Actualmente su uso no es exclusivamente de índole religioso; también puede proceder de disputas políticas y culturales.

Sergio Martín, “Imágenes en conflicto: el fenómeno iconoclasta como teoría del disenso” (Conferencia presentada en el IV Congreso Internacional Estética y Política Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, Valencia, España, 16 y 17 de octubre, 2019).

este escrito la definición de M. Elena Lacruz Alvira y Juan Ramírez Guedes, quienes mencionan que la palabra anti-monumento no es una negación o destrucción del término monumento sino una descomposición empleada como estrategia para volver a reconstruir el término: son espacios que representan otras realidades.<sup>9</sup> ¿Cuáles son esas otras realidades? Aquellas que vivimos como sociedad y están marcadas por acontecimientos, causados por las violencias y negligencias.

Ante la latencia del olvido de dichos sucesos, los anti-monumentos se han creado como acontecimientos visuales que fijan un suceso histórico particular; simbolizan un hecho que rompe con la continuidad histórica. De igual forma, marcan un antes y un después, no solo para los directamente afectados sino para el país entero. Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado, para que sean recordadas o para conmemorar: son la exigencia de verdad y justicia para cada uno de los agraviados.<sup>10</sup>



9. Lacruz Alvira y Ramírez Guedes, "Anti-monumentos," 88.

10. *Antimonumentos memoria, verdad y justicia* (México: Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México -México y El Caribe, 2021), 11-14.

FOTO: Cristina Hijar, *Ruta de antimonumentos por la memoria*, 2015. Colección Visualidades y Movilización Social. Centro Documentación Arkheia MUAC (DiGAV-UNAM).

En el 2015 se creó *La Ruta por la memoria* en la Ciudad de México, la cual ha resignificado el espacio público. Esta acción colectiva inició con la instalación del anti-monumento +43<sup>11</sup> y continuó desarrollándose a lo largo de la avenida Paseo de la Reforma: una vialidad emblemática, tanto por cuestiones de circulación como por su relevancia histórica, que fue creada a partir de un proyecto de construcción de identidad nacional y hasta es considerada un catálogo de héroes, ya que “acoge a un virrey español, un marino genovés, dos líderes aztecas y un sinfín de ilustres mexicanos decimonónicos”.<sup>12</sup> Sin embargo, este catálogo de héroes, con el paso del tiempo, dejó de responder a la sociedad, pues la memoria no solo conmemora hechos reconocidos por la historia oficial: también narra y visibiliza lo que no estaba contemplado, aquellos sucesos que han marcado la historia de nuestro presente por la impunidad. Es por ello que la instalación de 9 antimonumentos —+43, 49 ABC, +65, 1968, Antimonumenta: Vivas Nos Queremos, +72, Halconazo, David y Miguel, Samir Flores— y 2 glorietas —la Glorieta de las mujeres que luchan y la Glorieta de las y los desaparecidos—<sup>13</sup> funcionan como espacios de resistencia y memoria de las causas que orillaron su creación.

Estos anti-monumentos, como se enuncia en la publicación *Antimonumentos memoria, verdad y justicia*, “no sólo han alterado el paisaje visual urbano, han reconfigurado el espacio público de la Ciudad, a partir de acciones colectivas que reclaman verdad y justicia”.<sup>14</sup> Es aquí donde, considero, comenzó a darse una reapropiación del espacio público, pues se vincularon las manifestaciones/protestas con la instalación de esculturas y anti-monumentos autogestionados por cada uno de los familiares y aliadxs de las causas que representan. Además, son espacios que se mantienen vivos, y en fechas emblemáticas se activan con la presencia de familiares; muchas veces se hacen rituales; también en las marchas se acostumbra hacer paradas o ser los puntos de reunión de colectivas,

11. El cual fue elaborado por el caso de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa durante la noche del 26 de septiembre de 2014.

12. Asunción Lavrin, “Reseñas: Carlos MARTÍNEZ ASSAD, *La patria en el Paseo de La Reforma*”, (*Revista Mexicana de Sociología* 69, número, 2, 2007), 373-386.

13. Alexa Herrera, “En imágenes: conoce los antimonumentos que se encuentran en la CDMX,” *La Lista*, 3 de septiembre, 2022, consultado el 23 de noviembre, 2023 en <https://la-lista.com/mexico/2022/09/03/conoce-los-antimonumentos-que-se-encuentran-en-la-cdmx>

14. *Antimonumentos memoria, verdad y justicia*, *ibid*, 13.

e incluso podría considerarse que hay una activación con su mantenimiento y protección ante el peligro de ser removidos.

### III. De la calle a la archiva

Si bien la pulsión por colocar anti-monumentos se puede rastrear hasta 2015, en el 2019 ocurrió otro punto clave sobre la percepción del patrimonio. Durante agosto del mismo año, comenzó la Revolución de la Brillantina<sup>15</sup> y se convocaron manifestaciones en la Ciudad de México, las cuales fueron respuesta ante la denuncia de abuso sexual a una menor de edad por parte de cuatro policías. Durante las movilizaciones se emplearon las consignas “no me cuidan, me violan”; “me cuidan mis amigas, no la policía”, “exigir Justicia no es provocación”, entre otras.

Tanto el Estado como los medios de comunicación aprovecharon las pintas, las destrucciones, la brillantina y la iconoclasia que se había comentido para tachar al movimiento feminista como un movimiento violento. Estas controversias se incrementaron con la movilización del 16 de agosto de ese año rumbo al Ángel de la Independencia, monumento que quedó lleno de pintas en las que se narró nuestra realidad como mujeres en el país; ahí quedó escrito el México feminicida que se vive y funcionó como reflejo del hartazgo de cientos de mujeres mexicanas.

La respuesta inmediata de las autoridades capitalinas fue cercar con vallas el monumento, impidiendo el acceso. Por otra parte, los medios de comunicación polarizaron la situación. En los encabezados se leía: “Vandalizan Ángel de la Independencia durante marcha de mujeres”<sup>16</sup> y en redes sociales se manifestaban en contra de estos actos con el hashtag #EllasNoMeRepresentan. Mientras tanto, académicas como Ana Garduño, escribieron a propósito de la intervención a la Victoria Alada:

15. Nombre con el que se le conoce a las manifestaciones que tuvieron lugar en la Ciudad de México en agosto de 2019, en las que se denunció el abuso sexual a una menor de edad por parte de cuatro policías y el alarmante incremento a nivel nacional de casos de violencia de género. La brillantina comenzó a tener relevancia en las luchas feministas en la manifestación del 12 de agosto del mismo año, durante la cual se pintaron y rompieron los vidrios de las oficinas de la PGJ (CDMX). Cuando el titular de la dependencia, Jesús Orta, salió para “dialogar” con las manifestantes, le arrojaron diamantina rosa.

Irma Salas Sigüenza, “Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo. La Revolución de la Brillantina y la pugna por la memoria,” *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 11, N.º. 1 (2021), consultada el 5 de diciembre, 2023 en <https://revistas.uva.es/index.php/sociotecno/article/view/4917/3687>

16. Carlos Jiménez, “Vandalizan Ángel de la Independencia durante marcha de mujeres,” *Excelsior*, 16 de agosto, 2019, consultado el 23 de noviembre, 2023 en <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/vandalizan-angel-de-la-independencia-durante-marcha-de-mujeres/1330933>

**Era una pieza emblemática desde que se inauguró en 1910 para conmemorar el Centenario de la independencia de México por el entonces presidente de México, Porfirio Díaz. (...) Hasta que el pasado 16 de agosto de 2019 se le quitó el vestido y como México, se descubrió toda la suciedad escondida detrás de todo el aire de grandeza. Finalmente representando al verdadero México y no a un ideal porfirista: un México de violencia, muerte, clasismo, racismo, sexismo y de un país feminicida.<sup>17</sup>**

Así como Garduño, muchas mujeres continuaron alzando la voz ante la violencia de género que se vivía —y se vive—; se levantó una lucha por reapropiarnos el espacio público. Un espacio que ya no nos pertenecía —y sigue sin pertenecernos—, que no podemos habitar o transitar sin miedo.

Dentro de este contexto de defensa por el patrimonio versus las denuncias de violación y violencia de género surgió Restauradoras con Glitter: colectiva compuesta por un grupo multidisciplinario de mujeres especialistas en restauración, conservación del patrimonio cultural, antropólogas, historiadoras, sociólogas, artistas y más, quienes escribieron una carta pública dirigida al presidente (Andrés Manuel López Obrador), a la Jefa de Gobierno de la Ciudad de México (Claudia Sheinbaum), a las agrupaciones feministas y a la sociedad civil, donde compartieron su postura en torno a las pintas y solicitaron que no fueran removidas por su alta relevancia social, histórica y simbólica, sin antes ser documentadas por especialistas para mantener viva la memoria colectiva. Me interesa destacar de su escrito lo siguiente:

**(...) El patrimonio cultural puede ser restaurado, sin embargo, las mujeres violentadas, abusadas sexualmente y torturadas nunca volverán a ser las mismas; las desaparecidas seguirán sien-**

17. Ana Garduño, "El Ángel como anti-monumento: a una semana de la marcha feminista," *Ibero 90.9*, 24 de agosto, 2019, consultado el 24 de noviembre, 2023 en <https://ibero909.fm/blog/el-angel-como-anti-monumento-a-una-semana-de-la-marcha-feminista>

**do esperadas por sus dolientes y las asesinadas jamás regresarán a casa. Las vidas perdidas no pueden restaurarse, el tejido social sí.<sup>18</sup>**

Personalmente, lo considero un momento icónico: por primera vez se hablaba de la importancia de documentar la iconoclasia y se anteponía la relevancia de la lucha feminista a un monumento. Este acontecimiento visibilizó de forma masiva las tensiones entre la memoria colectiva y la historia nacional que suscitan los monumentos. Aunque dicha tensión no es algo nuevo y existe desde el inicio de la iconoclasia, es importante traer a cuenta la propuesta de Sergio Martín, quien sugiere que algunos gestos iconoclastas son gestos del disenso que pueden afectar a sus respectivos contextos socio-políticos.<sup>19</sup>

Partiendo de esto, lo sucedido en el Ángel de la Independencia fue el gran gesto de nuestro disenso ante la violencia de género, y sirvió como un detonador dentro del movimiento feminista, ya que tomó mucha más fuerza en las calles, y nos comenzamos a apropiarnos del espacio público de diferentes formas.

Me parece necesario hacer hincapié que, desde un inicio, Restauradoras con Glitter lanzan la idea de hacer un archivo histórico de las pintas. Después de negociaciones con el gobierno de la capital mexicana, la colectiva logró entrar al monumento y realizar el levantamiento fotográfico de las pintas, de todas las palabras y frases. Y si bien la archiva aún no es pública, es una colectiva que sigue activa y a lo largo de estos años han seguido recopilando información de las intervenciones en monumentos y en el espacio público durante las protestas feministas; documentan tanto con fotografías, vídeos y escaneos en 3D. Los materiales que han reunido se han exhibido en varias ocasiones, como en la exposición *Juntas: Manifestaciones feministas y la apropiación del espacio público*, en la Facultad de Arquitectura (UNAM) o *Giro Gráfico. Como el muro en*

18. Restauradoras con Glitter, "Postura. Glitter", consultada el 5 de diciembre, 2023 en [https://restauradorasconglitterhome.files.wordpress.com/2020/07/postura\\_glitter\\_esp.pdf](https://restauradorasconglitterhome.files.wordpress.com/2020/07/postura_glitter_esp.pdf)

19. Martín, "Imágenes en conflicto", *ibid*, 6.

*la hiedra*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y su itinerancia en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, UNAM).

Esta necesidad de documentar nuestro presente me hace cuestionarme lo siguiente: ¿Hay otras formas en que podemos tomar las calles? ¿Archivarse es también tomar el espacio público? ¿Cómo podemos hacer nuestras las narrativas históricas? Para ahondar más en estas preguntas traeré a cuenta el trabajo de la fotógrafa Sofía Carbajal (Estado de México, 2000) y su proyecto *Femininjas*<sup>20</sup>, el cual fue concebido como un espacio de documentación audiovisual y visibilización del trabajo e historias de las fotógrafas que se dedican a documentar la lucha feministas.

Ya desde el 2019, Sofía documentaba las manifestaciones feministas, pero a partir del 2021 comenzó a realizar la documentación del trabajo de fotoperiodistas que cubren las marchas feministas. En la marcha del 8 de marzo del 2021, acompañó a Cristina Félix en todo su recorrido para poder contar la historia que hay detrás de aquellas fotografías que vemos en los medios de comunicación. Una de las salidas que ha tenido su archiva fueron videodiarios publicados en su cuenta de instagram<sup>21</sup>, donde narra su proceso de documentación, recopilación del material y retos que enfrentan las fotoperiodistas. Otras formas de circulación son las publicaciones en las que participa, como “Fotoperiodistas mexicanas: ejercer la profesión pese al patriarcado”, publicado en Corriente Alterna.<sup>22</sup>

20. Sofía Carbajal las nombra *femininjas* porque considera que las fotoperiodistas son feministas que visten de negro, se mueven entre la multitud de formas casi imperceptibles y atacan al sistema patriarcal a través del arte, ya sea con pintura, periódico engrudo o una cámara fotográfica.

21. @sofia.carbajal88, “¡Hola! Soy Sofía Carbajal, acompáñame en el proceso de realización en mi proyecto documental «femininjas», Instagram, 21 de junio, 2021 [https://www.instagram.com/sofia.carbajal88?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/sofia.carbajal88?utm_medium=copy_link)

22. Sofía Carbajal y Dulce Soto, “Fotoperiodistas Mexicanas: ejercer la profesión pese al patriarcado”, Corriente Alterna, 20 de agosto, 2022 en <https://corrientealterna.unam.mx/genero/fotoperiodistas-mexicanas-ejercer-la-profesion-pese-al-patriarcado/>



Estas dos archivas visuales son una apuesta por la creación de la memoria colectiva de este momento de lucha. Por un lado, documentan las demandas sociales plasmadas en el espacio público y, por otro, rescatan la historia de las mujeres que ponen su cuerpo para documentar visualmente la lucha feminista. Ambas archivan las formas en que salimos a las calles, nos acuerpamos y seguimos luchando desde nuestras trincheras. No hay duda que, como estos dos ejemplos, hay muchos más que vale la pena rastrear y mapear para entender cómo se está archivando la lucha feminista, en un momento donde hay una necesidad de recuperar las calles, de reapropiarnos el monumento y por ende del espacio público.

FOTO: Sofia Carbajal, *Femininjas*, 2021. Cortesía de la artista.

La fotoperiodista Cristina Félix (quien aparece en la imagen de arriba) absorbe los gastos de las coberturas que realiza fuera de Culiacán, Sinaloa, como en esta imagen, donde documenta la manifestación feminista #NoMeCuidanMeViolan en la Ciudad de México. (2021)

## IV. Hacia una espacio pública feminista

Finalmente, cuando hablo de reapropiación de los monumentos me refiero no solo a la transgresión que ha existido en diversos momentos, sino cómo, al derribar un monumento, se puede resignificar el espacio y emplearlo para continuar la lucha y generar un espacio de encuentro, un lugar emblemático para la lucha feminista. En este caso, para mí, la Glorieta de las mujeres que luchan es el claro ejemplo de esta reapropiación.

La Glorieta de las mujeres que luchan forma parte de la Ruta por la Memoria, en el Paseo de la Reforma. Anteriormente, en ese espacio, se encontraba la estatua a Cristóbal Colón. El monumento a Colón fue inaugurado en agosto de 1877 y su escultura fue retirada el 10 de octubre del 2020. Es necesario hacer hincapié en que no fue derrumbado por ser un símbolo de la colonización, como sucedió con otros monumentos a Colón en distintas partes del mundo; en este caso fue retirada por el gobierno, bajo el argumento de que sería restaurada. Lo cierto es que la cercanía a la manifestación del Día de la Raza<sup>23</sup> reflejó la necesidad del gobierno por “proteger” los monumentos, ante las amenazas que había de que sería derribada el 12 de octubre.

En septiembre de 2021, Claudia Sheinbaum anunció que en el lugar de la escultura de Colón se colocaría un nuevo monumento a la mujer indígena —*Tlalli*— y sería realizado por el artista Pedro Reyes. Si bien el gobierno reconoció la necesidad de cambiar el discurso colonizador y reivindicar a las culturas indígenas, su propuesta fue poco acertada. Esto desembocó en un nuevo debate entre historiadores, artistas, arquitectos, urbanistas, medios de comunicación y opinión pública, donde la mayoría reconoció la necesidad de transformar el espacio, y, aquí, nuevamente las mujeres tomamos posturas contundentes para exigir justicia, reconocimiento y una relación crítica y

23. El Día de la Raza (12 de octubre) es creado para conmemorar la llegada a América de Cristóbal Colón en 1492. Este día se celebra en la mayoría de los países hispanoamericanos y en Estados Unidos. Sin embargo, a partir del siglo xx han surgido movimientos que critican la fecha por considerar que conmemora el sometimiento y eliminación de los pueblos indígenas y sus culturas.

congruente entre el pasado y el presente, como bien lo enunciaron la cineasta Luna Marán y la escritora Gabriela Jauregui: “¡Que se siembre vida y se fundan las estatuas!”<sup>24</sup>

Mientras se desarrollaba el debate por quién ocuparía el pedestal vacío, el 25 de septiembre de 2021 colectivas feministas y de madres buscadoras aprovecharon el vacío para instalar una nueva anti-monumenta: la silueta de una mujer hecha de madera y pintada de morado con el puño levantado y que, en la parte de atrás, tiene la leyenda “Justicia”. Ese día a las 8:00 a.m., frente al pedestal vacío de la ex Glorieta a Colón, ellas saltaron las vallas de seguridad que estaban para proteger el pedestal vacío, subieron e instalaron la figura. Mientras tanto, del otro lado de la cerca, otras mujeres instalaron en el jardín una cruz rosa —símbolo de las víctimas de feminicidio—, otras pintaron las vallas de gris, y algunas más escribieron los nombres de mujeres que han luchado y luchan —defensoras de derechos humanos, mujeres buscadoras, madres de víctimas de desaparición forzada y presas políticas—, víctimas de feminicidio y desaparecidas. Finalmente pintaron en las vallas el nuevo nombre del espacio: Glorieta de las mujeres que luchan.<sup>25</sup>

Durante el tiempo en que realizaron las diversas acciones para acondicionar la nueva Glorieta, fueron llegando personas en apoyo y algunas de las madres involucradas tomaron la palabra, como fue el caso de Irinea Buendía—madre de Mariana Lima—, una mujer víctima de feminicidio. Ella mencionó: “nos encontramos en este lugar tratando de ganar espacios, espacios que las autoridades nos niegan. Nuestras hijas fueron víctimas de feminicidios (...) Entonces nos encontramos aquí tomando este espacio para que nuestros casos sean visibilizados”.<sup>26</sup> Sus palabras reflejan el deseo y la motivación de reapropiarse este espacio, un espacio público que le pertenece a la sociedad, que nos pertenece a todxs. La respuesta del gobierno

24. Francesco Manetto y David Marcial Pérez, “La sustitución de la estatua de Colón divide a los expertos: decisión inteligente, desatino o golpe a la memoria,” *El país*, 10 de septiembre, 2023 en <https://elpais.com/mexico/2021-09-10/la-sustitucion-de-la-estatua-de-colon-divide-a-los-expertos-decision-inteligente-desatino-o-golpe-a-la-memoria.html>

25. Lucía Melgar, “La Glorieta de las Mujeres que Luchan: memorial y lugar de encuentro,” en *Revista con la A 84* (2022), consultado el 7 de diciembre, 2023 en <https://conlaa.com/la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-memorial-y-lugar-de-encuentro?output=pdf> y *Antimonumentos*, 115-127

26. *Antimonumentos*, 115-127

## ¡NOSOTRAS CONSTRUIMOS LA HISTORIA!

La lucha feminista en la reapropiación del patrimonio y el espacio público de la Ciudad de México

de la Ciudad de México ante esta acción fue borrar los nombres escritos en las vallas esa misma noche, además de advertir que sería retirada la anti-monumenta, ya que ese espacio sería para honrar a las mujeres indígenas. En la cuenta de Twitter @antimonumenta<sup>27</sup> hicieron pública su postura ante el borramiento: "(...) Habrá que volver a escribirlos. Nunca tendrán la comodidad de nuestro silencio". Una semana después regresaron las activistas y colectivas a pintar nuevamente los nombres. Si bien desde el día uno han vivido la amenaza de ser retiradas, han continuado resistiendo: el 5 de marzo de 2022 se desmontó la figura de madera para colocar una de acero, se sembró el jardín "Somos memoria" que consta de 9 estructuras de acero y 18 mosaicos con mil nombres escritos de mujeres; además, se colocaron también estructuras para un tendedero de denuncias fijo.<sup>28</sup>

27. @antimonumenta, "Borraron los nombres de las mujeres que luchan, habrá que volver a escribirlos.," Twitter, 26 septiembre, 2021, 8:30 a. m.  
<https://twitter.com/antimonumenta/status/1442119388216320002>

28. "Un lugar para exigir el reconocimiento de las luchas de las mujeres en México y su derecho a la memoria," Experiencias para la Memoria, consultado el 7 de diciembre, 2023 en <https://experienciasparalame-moria.mx/glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/>

FOTO: Luisalvaz, *Glorieta de las mujeres que luchan (Paseo de la Reforma), 2021*. Wikimedia Commons.



Desde el inicio de la toma, el Gobierno de la Ciudad de México comenzó a alimentar la disputa entre las mujeres que tomaron la Glorieta y las mujeres indígenas que habitan en la capital. Después de varias amenazas, finalmente en julio de este año fue colocada del otro lado de la acera el monumento, *La joven de Amajac*, que desde el inicio del conflicto se decidió que ocuparía el pedestal de Colón.<sup>29</sup> Aunque parece una medida conciliadora, las amenazas han sido constantes y la Glorieta se mantiene por las propias mujeres que luchan y resisten por mantenerla.

Este año cumplió dos años de ser sostenida y se ha convertido en un espacio de encuentro, no solo para las marchas del 8M y 25N: a lo largo del año se realizan diversas actividades, como su aniversario, la proyección de la película *Ruido*, las ofrendas conmemorativas, entre otros. En un todo, se ha caracterizado por ser un lugar de escucha y resistencia.

Considero que la reapropiación de un monumento vacío es un momento icónico en la historia. No hablo únicamente de que el lugar asignado para recordar la vida de un colonizador fue tomado: me refiero al sitio de memoria y reconocimiento que fue instaurado para quienes han luchado y luchan por obtener justicia para sus hijas, amigas, compañeras. Un espacio que funge tanto como recordatorio de la lucha por encontrar a sus desaparecidos/as —por combatir la violencia de género— como un espacio de encuentro, un espacio de resistencia vivo.

29. Gloria Leticia Díaz, "Develan escultura de La Joven de Amajac en Paseo de la Reforma; "si se pudo", dice Batres," *Proceso*, 23 de julio, 2023 en <https://www.proceso.com.mx/nacional/cdmx/2023/7/23/develan-escultura-de-la-joven-de-amajac-en-paseo-de-la-reforma-si-se-pudo-dice-batres-311310.html>

## Conclusiones

“¡Nosotras construimos la historia!” es una frase que se ha repetido en los comunicados y cartas públicas de la Glorieta de las mujeres que luchan como defensa ante las amenazas de ser retiradas.<sup>30</sup> Quise retomarla para nombrar este ensayo y para cerrarlo debido a que, por mucho tiempo, la historia, el patrimonio y los monumentos han sido productos del nacionalismo y del patriarcado que sin duda han invisibilizado y borrado a las mujeres. Es necesario que nosotras mismas archivemos y escribamos la historia, que tomemos los espacios que se nos han negado a lo largo de la historia. Así como el patrimonio es de todxs, las calles nos pertenecen.

Luchemos con la construcción de monumentos que continúan siendo materialización de una narración histórica patriarcal y hegemónica; sigamos construyendo espacios que cuestionen esa historia y convirtamos al patrimonio en un espacio de lucha que ponga en tensión las narrativas históricas establecidas.

## Referencias

### Bibliografía

- VV.AA. *Antimonumentos memoria, verdad y justicia*. México: Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México –México y El Caribe, 2021.

### Artículos

- ALMIRÓN, Analía y TRONCOSO, Claudia. “Turismo y patrimonio. Hacia una relectura de sus relaciones.” *Aportes y Transferencias*, 9 (2005): 56–74. Consultado el 4 de diciembre en <https://www.re-dalyc.org/pdf/276/27690104.pdf>
- FERNÁNDEZ, Ana María. “Cultura y Patrimonio: diferentes acercamientos.” *Albores. Revista de Ciencias Políticas y Sociales* 2 (2018): 50–79. Consultado 14 de noviembre, 2023 en [https://docs.wixstatic.com/ugd/8356bf\\_136e4813cbbe45af9f5200b2935515f8.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/8356bf_136e4813cbbe45af9f5200b2935515f8.pdf)

30. Mientras este ensayo se encontraba en corrección de estilo, el 23 de enero de 2021 la Glorieta de las mujeres que luchan fue atacada nuevamente. El espacio para exposiciones fotográficas, inaugurado en su segundo aniversario, fue destruido.

- LACRUZ ALVIRA, Elena Lacruz y RAMÍREZ GUEDES, Juan. "Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados", RITA. Revista Indexada de Textos Académicos 7 (2017): 86-92. Consultado el 17 de noviembre, 2023 en <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/151/145>
- LAVRIN, Asunción. "Reseñas: Carlos MARTÍNEZ ASSAD, La patria en el Paseo de La Reforma" en Revista Mexicana de Sociología 69, núm. 2 (2007): 373-386. Consultado el 19 de noviembre, 2023 en <https://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v69n2/v69n2a6.pdf>
- MARTÍN, Sergio. "Imágenes en conflicto: el fenómeno iconoclasta como teoría del disenso." (Conferencia presentada en el IV Congreso Internacional Estética y Política Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, Valencia, España, 16 y 17 de octubre, 2019) Consultado el 3 de diciembre, 2023 en [https://www.researchgate.net/publication/346840891\\_Imagenes\\_en\\_conflicto\\_el\\_fenomeno\\_iconoclasta\\_como\\_teor%C3%ADa\\_del\\_disenso](https://www.researchgate.net/publication/346840891_Imagenes_en_conflicto_el_fenomeno_iconoclasta_como_teor%C3%ADa_del_disenso)
- MELGAR, Lucía. "La Glorieta de las Mujeres que Luchan: memorial y lugar de encuentro." En Revista con la A 84 (2022). Consultado el 7 de diciembre, 2023 en <https://conlaa.com/la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-memorial-y-lugar-de-encuentro/?output=pdf>
- SALAS SIGÜENZA, Irma. "Cuando la revolución es en femenino, es vandalismo. La Revolución de la Brillantina y la pugna por la memoria." Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico 11, N°. 1 (2021). Consultado el 5 de diciembre, 2023 en <https://revistas.uva.es/index.php/sociotecno/article/view/4917/3687>

## Hemerografía

- CARBAJAL, Sofía y SOTO, Dulce. "Fotoperiodistas Mexicanas: ejercer la profesión pese al patriarcado." Corriente Alterna. 20 de agosto, 2022. Consultado el 5 de diciembre, 2023 en <https://corrientealterna.unam.mx/genero/fotoperiodistas-mexicanas-ejercer-la-profesion-pese-al-patriarcado/>
- DÍAZ, Gloria Leticia. "Develan escultura de La Joven de Amajac en Paseo de la Reforma; "sí se pudo", dice Batres." Proceso. 23 de julio, 2023. Consultado el 6 de diciembre, 2023 en <https://www.proceso.com.mx/nacional/cdmx/2023/7/23/develan-escultura-de-la-joven-de-amajac-en-paseo-de-la-reforma-si-se-pudo-dice-batres-311310.html>
- HERRERA, Alexa. "En imágenes: conoce los antimonumentos que se encuentran en la CDMX." La Lista. 3 de septiembre, 2022. Consultado el 23 de noviembre, 2023 en <https://la-lista.com/mexi->

[co/2022/09/03/conoce-los-antimonumentos-que-se-encuentran-en-la-cdmx](https://www.excelsior.com.mx/comunidad/vandalizan-angel-de-la-independencia-durante-marcha-de-mujeres/1330933)

- JIMÉNEZ, Carlos. "Vandalizan Ángel de la Independencia durante marcha de mujeres." Excelsior. 16 de agosto, 2019. Consultado el 23 de noviembre, 2023 en <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/vandalizan-angel-de-la-independencia-durante-marcha-de-mujeres/1330933>

- MANETTO, Francesco y MARCIAL PÉREZ, David. "La sustitución de la estatua de Colón divide a los expertos: decisión inteligente, desatino o golpe a la memoria." El país. 10 de septiembre, 2023. Consultado el 5 de diciembre, 2023 en <https://elpais.com/mexico/2021-09-10/la-sustitucion-de-la-estatua-de-colon-divide-a-los-expertos-decision-inteligente-desatino-o-golpe-a-la-memoria.html>

## Sitios web

- @antimonumenta. "Borraron los nombres de las mujeres que luchan, habrá que volver a escribirlos.." Twitter. 26 septiembre, 2021. 8:30 a. m.

<https://twitter.com/antimonumenta/status/1442119388216320002>

- @sofia.carbajal88. "¡Hola! Soy Sofía Carbajal, acompáñame en el proceso de realización en mi proyecto documental femininjas." Instagram. 21 de junio, 2021

[https://www.instagram.com/sofia.carbajal88?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/sofia.carbajal88?utm_medium=copy_link)

- "Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo", consultado el 8 de noviembre, 2023 en <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

- "Pueblos Mágicos", consultado el 10 de noviembre, 2023 en <https://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>

- "Un lugar para exigir el reconocimiento de las luchas de las mujeres en México y su derecho a la memoria." Experiencias para la Memoria. Consultado el 7 de diciembre, 2023 en <https://experienciasparalamemoria.mx/lorieta-de-las-mujeres-que-luchan/>

- GARDUÑO, Ana, "El Ángel como anti-monumento: a una semana de la marcha feminista," Ibero 90.9, 24 de agosto, 2019, consultado el 24 de noviembre, 2023 en <https://ibero909.fm/blog/el-angel-co-mo-anti-monumento-a-una-semana-de-la-marcha-feminista>

- Restauradoras con Glitter. "Postura. Glitter." Consultada el 5 de diciembre, 2023 en [https://restauradorasconglitterhome.files.wordpress.com/2020/07/postura\\_glitter\\_esp.pdf](https://restauradorasconglitterhome.files.wordpress.com/2020/07/postura_glitter_esp.pdf)



# Mutaciones en las formas de un espacio

## Aproximaciones a una ecología de las relaciones

Jimena Cervantes

*En todo caso, para el que parte: el lugar.*

—Cristina Rivera Garza

### ***Es el orden mal establecido de la ausencia y otros mitos del fin del mundo***

*Sabemos que nos queda poco antes de que sea tarde  
Tarde para qué, preguntas,  
Para que la vida nos gane y se lleve consigo todo lo  
que aún no ha sido hecho.*

*Pronto vendrá la nada con su furia constructora a  
querer cerrar de tajo las heridas.*

*Como cuando uno voltea a ver donde ya no están  
ni las huellas del agua que habrán significado hace  
millones de años la incertidumbre más íntima de un  
espacio así.*

*El futuro es una pista abierta,  
un encuentro azaroso en un día soleado,  
una caída desde el reino de los cielos que te obliga a  
moverte distinto,*

*transitar el día de espaldas desde un centro incierto.  
Ahora tengo muy presente que nunca he visto en mi  
vida un paisaje, usualmente es así, vemos la forma  
pero no la ausencia, y menos aún el tiempo en que ni  
la ausencia existía.*

*El tiempo ficticio de la promesa te lo cambio por una  
ofrenda hecha de ruinas.*

*Haz con ellas lo quieras,  
una línea,  
un ritual,  
un campo expandido.  
Cámbiale el nombre a todo lo que amas y trata  
entonces de amarlo distinto.*

*Un lenguaje en proceso en donde inicie el corrimiento  
infinito de cualquier lago.*

## Ecología de las relaciones e imaginación material

Una de las ideas por la que más apuesto es por el poder que tiene la narración, no solo para describir y producir objetos y temporalidades: con ella se pueden inventar materialidades y transformar la relación con los espacios. A partir de esto me pregunto cuál es el rol de la narración en medio de una crisis al momento de negociar la forma de los brotes en los huecos de la devastación, para hacer emerger un espacio aún no visto, pero que contenga todo aquello que quiere ser mostrado. Una escritura sobre el espacio invita a recorrer los contornos producidos por la palabra.

Escribir es sin duda, una cuestión espacial, no tanto por la posibilidad de construir una forma, sino por el poder para encaminarla hacia un lugar distinto. En nuestra época, quizás más que nunca, escribir implica tomar postura dentro de una política de las formas. La violencia es algo que acompaña en buena medida a los actos del convivir en tiempos de crisis, pero no todas las violencias operan del mismo modo. Algunas buscan construir o perpetuar las formas de opresión, otras, con suerte, disolverlas. La escritura ligada a los modos de construir conocimiento abre las posibilidades de aprender a establecer nuevas relaciones dialógicas, sobre todo desde las inquietudes situadas del presente, y es desde aquí que encuentro los cruces

más ricos entre escritura y ecología. Llevar esas relaciones a un plano más allá de lo humano.

Me gusta pensar en la ecología como en una suerte de diagrama de relaciones materiales que operamos en todos los momentos de nuestro afectar en el mundo. Creo que una de las más grandes batallas que hemos perdido contra la crisis ecológica parte de mirarla únicamente bajo el paradigma que se articula desde la culpa, por un pasado fallido y la deuda con un futuro imposible. Este paradigma se vuelve inoperable cuando no se muestra que sus presupuestos emergen de una matriz moderno-colonial-capitalista. Dicha matriz soporta una diversidad de contradicciones que entremezclan el intento de diferenciarse, con el ansia de preservación del proyecto “mundo”. La búsqueda incesante por la redención en los hábitos de producción y consumo —tanto de objetos como de experiencias— que, al tiempo en que tratan desmontar las lógicas del poder, solo consiguen acelerar su funcionamiento. Es por ello que creo que, más bien, hablar de ecología implica una disposición ética para ensayar las posibilidades e imposibilidades imaginativas de las relaciones al margen de las formas históricamente humanas —dominación, consumo, conquista, acumulación o utilidad—.

La imaginación material se vuelve un elemento fundamental, un tipo de percepción modal respecto a las propiedades materiales de los cuerpos y cómo desde ellas se pueden ficcionar sus movimientos, tendencias y vínculos indeterminados. En la naturaleza los cuerpos desean, sangran, se disuelven, vibran, se transparentan, se infectan, transpiran, intiman, curan, se evaporan y se friccionan entre sí. Una cosa puede ser/hacer muchas cosas desde este entendimiento. Un pensamiento ecológico se juega entonces desde una suerte de percepción, quizás más bien desde un tipo de sensibilidad que impulsa una desantropomorfización de nuestras comprensiones e imaginarios

sobre los vínculos inter (existentes) y un esfuerzo por proponer otras relaciones sensoriales, éticas y de conocimiento entre nosotrxs, lo cual pueda abrir el campo de preguntas en torno a la complejidad de las interacciones que suceden en un espacio. ¿Cómo percibe una piedra, un lago de agua azul y cristalina, o uno de agua verde y hedionda? ¿Cómo siente la luz del sol la hoja del árbol en otoño? ¿Qué información me revela el olor de las aguas o la textura del plástico sobre los intercambios materiales entre cuerpos y territorios? Así lo ecológico en este sentido, se vuelve más bien una cuestión de imaginación especulativa con implicaciones éticas y políticas.

Pensar la relación entre ecología, espacio y territorialidad tiene como caso paradigmático el de los territorios lacustres pensados como cuerpos de agua. La reflexión sobre las materialidades hídricas amplía las potencias de una pregunta crítica sobre el espacio. Al ser unos de los territorios más transformados por los desequilibrios y violencias ambientales, especialmente dada la geografía e historia lacustre de la cuenca de México, nos vinculamos con ellos desde una herida material y colectiva que nos llama a buscar nuevas formas de reconocimiento y habitabilidad.



FOTO: Registro fotográfico cortesía de Adriana Salazar.

**Enfoques contemporáneos entre la ecología política e investigación dentro de la práctica artística: el caso del proyecto *Todo lo vivo, todo lo muerto*, el Museo Animista y la Enciclopedia de cosas vivas y muertas del Lago de Texcoco, de Adriana Salazar**

En los últimos 10 años las aproximaciones al espacio como concepto relevante en la práctica artística han tomado caminos diversos, uno de estos se ha enfocado en problematizar las relaciones entre realidades materiales, corporales y ambientales. Estos diálogos han proliferado en ciertas investigaciones de sitio específico en México que buscan hacer visibles las complejidades ecológicas, sociales, estéticas y políticas de las diversas escalas del territorio en su interconexión con las experiencias de los cuerpos humanos y no humanos. Encuentro en artistxs e investigadorxs como Antonia Alarcón, Guillermo Esparza, los Colectivos TRES y Panosmico, Beatriz Millón, Ariadna Ramonetti Liceaga, las publicaciones del [Islario] *agua tierra territorios*, o Adriana Salazar, algunos valiosos ejemplos en cuanto a la pluralidad de formas que puede tomar la investigación sobre los vínculos entre la materialidad de los espacios y las relaciones ecológicas, atravesadas por la experiencia del cuerpo en territorios atravesados por la violencia ambiental.

Para propósitos de este texto, me gustaría rescatar el caso de Adriana Salazar, artista e investigadora colombiana que desde hace unos años radica en México y quien ha desarrollado una suerte de metodología que ayuda a mostrar, desde otra mirada, los retos de la ecología política. Su trabajo teje cruces entre el discurso académico, la investigación artística y el compromiso pedagógico al momento de construir representaciones sobre territorios transformados materialmente a causa de los efectos de la violencia ecológica. En 2019, Adria-

na inició un proyecto colaborativo titulado *Todo lo vivo, todo lo muerto*, que incluía la creación del Museo Aní-mista y una Enciclopedia de cosas vivas y muertas del Lago de Texcoco. Ambas partes del proyecto aparecen como procesos experimentales que atraviesan y se articulan desde una diversidad de saberes y voces. La investigación, entre muchas cosas, plantea una crítica a los sistemas hegemónicos de conocimiento. Por un lado, al museo como contenedor rígido de materialidades y, por el otro, la enciclopedia como validadora de conocimientos universales y objetivos. Ambos trabajos presentan una sensibilidad ligada a los tránsitos materiales que ocurren en el territorio del Lago de Texcoco y se muestran como una colección de recorridos, lenguajes, formas, residuos y demás elementos, que diluyen los límites entre corporalidades vivas e inertes al abandonar su pertenencia al registro de lo natural y lo cultural. Esto les permite entrar en el flujo de la imaginación material para construir nuevos cruces, relaciones y categorías entre los elementos de ese espacio.

## MUTACIONES EN LAS FORMAS DE UN ESPACIO

Aproximaciones a una ecología de las relaciones



FOTO. Registro fotográfico cortesía de Adriana Salazar.

El Lago de Texcoco es un espacio informe que muta entre algo que no está totalmente muerto y tampoco plenamente vivo, que se encuentra en las ruinas de los próximos tiempos, conjugando nuevas formas del pasado. Recuerdo haber escuchado en alguna entrevista decir a Adriana que el Lago de Texcoco es un lago que no es lago, es muchas cosas. Es un agente no humano que se desborda más allá de las categorías epistemológicas y culturales de lo que significa ser "lago", pues esa palabra no alcanza para nombrar la complejidad de todo lo que es y no es. Las mutaciones se dan sobre las líneas divisorias entre los elementos que lo componen, y también sobre los propios términos con los que se narra como espacio en contradicción al seguirse pensando como un lago después de la desaparición del agua.

La razón por la que rescato el trabajo de Adriana se debe a que encuentro en sus soluciones críticas un ejercicio de imaginación política, que reclama la visualidad de los conceptos y la potencia que tienen la palabra y la materialidad para abrir los modos posibles o imposibles en que las cosas pueden mostrarse. Por un lado, el *Museo Animista* reúne fragmentos encontrados en las capas del suelo lacustre. Muchos de estos objetos son escombros que fueron depositados en el lago después del terremoto de 1985, bocinas de teléfono, objetos de cocina, metales, pedazos de cerámica y plásticos tan fragmentados y compactos que parecen los fósiles de una modernidad perdida. Los objetos se vuelven testigos materiales directos de las múltiples transformaciones del lago, al tiempo que desarticulan y van más allá de la forma de la prueba histórica. A través de un ejercicio de clasificación bajo un criterio archivístico provisional, la artista permite una visibilización e interpretación distinta de aquello que se dispone en los encuentros complejos que le han ido dando forma al territorio. Este gesto me parece de una potencia tanto poética como política de gran escala. Las implicaciones de generar una organización especulativa que pongan en crisis los modelos

con los que construimos las categorías y definiciones de lo que algo es y puede, así como de su historia y sus cargas de valor, es una muestra de que la historia y la interpretación se construyen desde ciertas voluntades de poder.

La segunda parte, la *Enciclopedia de cosas vivas y muertas* es un proyecto que al igual que el propio lago, se abre como un territorio compuesto por una suma de materialidades distintas operadas desde el lenguaje. Abrir la función del nombre le permite a las cosas construir una relación específica con el territorio, cada entrada es una voz que rescata y traduce sus experiencias materiales en el espacio.

Adriana hace hablar al territorio desde distintas figuras, por ejemplo, el *Agua* dice:

***Te saludo: soy el agua. Siempre me transformo y por eso mi voz a veces se confunde con la voz de las cosas sólidas, de la tierra, incluso del aire: en casi todo hay un poco de mí, adherido a las moléculas de otros elementos. Estoy en ti también, recorriéndote, limpiándote, introduciendo en ti los alimentos, saliendo de ti como desecho. Soy aquello que te conecta con todo lo demás, qué te convierte en parte de todo lo demás; soy ese fluido que borra tus fronteras.<sup>1</sup>***

1. Adriana Salazar Vélez, "Entrada: Agua" en *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco*. (Ciudad de México, Pitzilein Books, 2019).



FOTO: Registro fotográfico cortesía de Adriana Salazar.

Esto me hace pensar en qué imágenes podrán evocar las voces del *Bordo*, el *Desecho*, o la *Erosión*? ¿De qué historias habrán sido testigos el *Límite*, el *Monumento* o la *Ruina*? ¿Qué tan grave sonara la voz de la *Sal*, o la profundidad del *Zumbido*? Estas voces combinadas, alcanzan a susurrar los nombres de un agua que es una y muchas a la vez: lago, río, lluvia, manantial, acuífero, sistema de captación, inundación, drenaje, agua que sube en verano, gota de otros tiempos, agua de la sequía. Todas son voces cargadas de memoria que quiebran y dejan fluir momentos en el acontecer del territorio. Cada una de estas entradas es un punto en la cartografía de la artista, un modo de leer el territorio, que al mismo tiempo permanece como signifi- cante abierto a la traducción material de quienes se ven interpeladxs en su experiencia.

En algún momento escribí que la medida de una forma siempre se le revela al espacio, pues la materialidad

de las formaciones se nutre de las potencias de cada encuentro. ¿Qué quiere decir esto? Que ni los objetos, las palabras, o los cuerpos terminan nunca de ser una sola cosa. Mientras entren en nuevas relaciones, posiciones y disposiciones, éstos pueden ser siempre algo más, y creo que allí se encuentra uno de los aspectos más interesantes de un pensamiento ecológico. Imaginar posibles respuestas a las preguntas sobre cómo suena un río pavimentado, a qué huelen sus bordes, o cómo se activa la memoria material del agua, a partir del ejercicio de cada territorio particular traduciéndose a sí mismo desde su materialidad:

*Quando soy ficción logro ser mi propio mundo, un híbrido compuesto por la materia sutil del pensamiento, la materia densa de varios elementos reclamando ser nombrados, y un conjunto de afectos que son como electricidad que se induce al acercar estas dos materias opuestas.<sup>2</sup>*

Por eso creo que el trabajo que hace Adriana Salazar es tan valioso, pues construye de manera colaborativa una enciclopedia especulativa y un contra-museo a partir de traducir el sensorio material de un lago. A través de observaciones, escuchas, sensibilidades cosmológicas e imaginaciones interespecie, logra generar otras dinámicas de representación y de afectividad con el territorio.

A partir de aquí, sería interesante comenzar a cambiar el orden de nuestras preguntas y reflexionar acerca de cómo estamos operando la espacialidad y a partir de qué formas. Por la misma condición de emergencia, el espacio tiene la capacidad de guardar información y está poblado de evidencia material que revela la propia historia y el sentido semiótico de cada elemento. Mostrando los trazados cartográficos de los cuerpos en función de las relaciones que se establecen entre ellos. Relaciones de consumo, de afectividad, de interdependencia, de explotación y un largo etcétera.

2. Adriana Salazar Vélez, "Entrada: Traducción" en *ibid.*

Esto a su vez, es lo que le proporciona la riqueza a la multiplicidad de intercambios materiales y la posibilidad de la producción y transformación de los espacios.

### Espacios de ausencia y su potencial de construir memoria

Me pregunto qué implicaciones tiene la presencia de una ciudad donde antes el paisaje se conformaba por un enorme lago. Pienso que el hecho de que no haya una materialidad hídrica evidente no quiere decir que no esté. La presencia es el modo hegemónico en el que los espacios se presentan, pero no es el único; creo que es aún más interesante leer aquello que está implicado en las ausencias no evidentes. Esta es una de las características más interesantes del palimpsesto, que las múltiples capas que componen un espacio se juegan en el vaivén entre lo visible y lo invisible, entre el pasado y el presente, entre lo constituido y lo disuelto, tanto en tiempo como en espacio. El agua subterránea se filtra por todos lados como una suerte de presencia fantasmática de algo con lo que vivimos pero nunca terminamos de entender del todo. Las preguntas que surgen de aquí son varias y requieren una reflexión sobre la forma y fluidez en la política material de los espacios.

## MUTACIONES EN LAS FORMAS DE UN ESPACIO

Aproximaciones a una ecología de las relaciones



FOTO: Registro fotográfico cortesía de Adriana Salazar.

El Lago de Texcoco es la formación lacustre más extensa de México y a la vez, la más gravemente afectada por las operaciones de borramiento que trajo consigo la conquista española. Los espacios de acción crítica deben poder navegar en medio de lo visible y lo invisible, pues el colonialismo no es algo que pasó en un tiempo determinado y terminó. La matriz colonial sigue operando como colonialidad, aún en un tiempo en el que el colonialismo aparentemente ya no existe. Esta matriz actúa continuamente, tanto en el lenguaje, como en el pensamiento, la mirada y, sobre todo, los sistemas de valor ligados a estos universos de representación herederos de los procesos de colonialidad. Por eso el problema de la representación se vuelve fundamental. ¿Qué hacemos cuando no nos quedan más que modos de representar algo que solo podemos entender desde la ausencia?

La representación, tradicionalmente, se piensa como un modelo de algo que se pone en lugar de aquello que es pero no está en la presencia, por eso toda representación que no abandone la demanda de reconocimiento por parte de un universal objetivo, encuentra en la ausencia un obstáculo y no una invitación. Hay que recordar que las representaciones nunca son neutras, no se trata de imágenes que están sin más, sino que se producen con un fin. La cuestión entonces no es traer algo a la presencia desde la representación, sino de proponer un quiebre en el modo de operar de la memoria representativa o de los tiempos del recuerdo a partir de la imaginación material y sostener la presencia misma como actividad crítica en la toma de una postura ética hacia los propios modos de construir representaciones.

Hay varias maneras de aproximarse a estas problemáticas. Se pueden construir archivos materiales que de cuenta de las condiciones que produjeron el colapso de los ecosistemas lacustres, así como de la violencia y el despojo que los ha atravesado, pero también se puede tomar una dirección más bien metodológica, y genera una pregunta por los modos en que insistimos en vincularnos con esos espacios dañados al momento de orientar la investigación y producción de representaciones. ¿Es suficiente hacer evidentes las problemáticas ambientales y políticas de un territorio? ¿De qué manera narrar los elementos y experiencias de un entorno dañado? O bien, ¿cómo dotar a esos elementos de otros sentidos y especular sobre sus funciones, significados o posibilidades, para generar relaciones de conocimiento, afectividad y política críticas?

La modernidad nos heredó muchas cosas. Una de ellas es la comprensión del espacio como exterioridad vacía, uniforme y medible en la cual toman lugar objetos, acontecimientos y paisajes. Solemos experimentar en el espacio como en un tipo de escenario en

donde se juegan las diversas tramas de la vida social, afectiva y política, estando nosotros al margen. Pero el mundo sensible nos muestra otras cosas. Los cuerpos no ocupan una posición en el espacio de manera abstracta y geométrica, ni el espacio existe como previa posibilidad universal, sino que ambos se constituyen a través de las relaciones, y desde ellas crean, se transforman y se destruyen. Los espacios pasan, se huelen, se atraviesan, se queman, se reconocen y se disputan. Todo esto da como resultado una memoria material profunda cargada de información simbólica y sensible. Me parece importante traer todo esto a cuenta, pues creo que un entendimiento de estos asuntos permite rescatar las potencias de la imaginación para operar una espacialidad política distinta.

Escribiendo esto recuerdo haber leído alguna vez del Comité Invisible que una realidad política puede ser esencialmente espacial cuando desafía el entendimiento moderno del espacio:

*“Salir del paradigma del gobierno equivale a partir políticamente de la hipótesis inversa. No hay vacío, todo está habitado, cada uno de nosotros es el lugar de paso y de anudamiento de cúmulos de afectos, de líneas, de historias, de significaciones, de flujos materiales que nos exceden. El mundo no nos cerca, nos atraviesa. Lo que habitamos nos habita. Lo que nos rodea nos constituye. No nos pertenecemos. Estamos siempre-ya diseminados en todo aquello a lo que nos vinculamos”.<sup>3</sup>*

3. Comité Invisible, *A nuestros amigos* (La Rioja: Pepitas de calabaza, 2015), 211.

## Hacer del resto un rastro

Pienso que planteamientos como este nos permiten recuperar la experiencia de la resonancia material con los elementos de un entorno sensible, y de un cuerpo que siempre está en relaciones de vecindad con otras fuerzas que le afectan y le permiten transgredir sus propios límites y tomar nuevas formas. No se trata solo de voltear la mirada hacia las territorialidades líquidas, pensando en el problema del agua desde una lógica de sólidos, con los dualismos e imposiciones que vienen con ella, sino de aproximarse desde una comprensión fluida, porosa e indeterminada de los cuerpos y conceptos; desde una sensibilidad ecológica como aproximación a una política de los espacios mutables.

A partir de aquí es necesario abrir la pregunta también por los procesos constitutivos de la memoria que atraviesa la producción de cada tipo de espacio. Preguntarnos por los diferentes modos de la memoria, desde una memoria social pero también material. Los cuerpos aparecen como testigos de los diferentes tipos de relaciones que los han atravesado. Si bien el nexo entre memoria y espacio está atravesado por una dimensión sensorial, simbólica y política, el habitar desde un constructo socio histórico como praxis social no puede quedarse al margen de considerar que hay una serie de relaciones que atraviesan a lo humano y lo exceden. La complejidad de nuestra relación social con el espacio, dada la pluralidad cultural, política y social, implica el reconocimiento de otro tipo de vínculos materiales. Es crucial dejar de imponer una mirada antropocéntrica de los espacios, para poder generar otras dinámicas de habitabilidad. Como menciona Astrida Neimanis en su libro *Bodies of Water*, “Nos encontramos enredados en coreografías intrincadas de cuerpos y flujos de todo tipo —no solo cuerpos humanos, sino también otros animales, vegetales, cuerpos geofísicos, meteorológicos y tecnológicos; no solo flujos acuosos, sino también flujos de poder, cultura, política y economía—”.<sup>4</sup>

4. Astrida Neimanis, “Hydrofeminism: Or, on becoming a body of water”, en Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck (ed.) *Undutiful daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012), 85.

Habría que abrir el campo de la memoria más allá de las necesidades y funciones del recordar y olvidar humano. Si la memoria es experiencia interpretada e incorporada desde la corporalidad sensible y material, ¿qué tipo de experiencias y memorias de violencias podrían atravesar a los cuerpos de agua de la cuenca de México? La memoria no solo deja marcas en edificios, monumentos o placas, sino en el propio cuerpo. No solo cuerpos humanos que han sido heridos por el despojo, la desigualdad, la violencia, sino también de los cuerpos de agua en tanto realidades complejas. ¿Qué marcas nos revela el propio territorio? La erosión del suelo, los desechos, el color y olor de las aguas, los espacios de demarcación fronterizos los desplazamientos migraciones y ecocidios no humanos, pero sobre todo los espacios de ausencia nos hablan de una serie de huellas de violencia que atañen a lo humano pero que van más allá de él.

Proyectos como los de Adriana Salazar muestran precisamente una reflexión crítica sobre estas cuestiones, tratando de visibilizar a través de una serie de soluciones materiales, formales y metodológicas la batalla que el propio Lago de Texcoco ha tenido que liderar consigo mismo. Este territorio ha resultado todo un desafío para los gobiernos que no saben cómo vincularse con él porque parece pertenecer a un "otro" que solo puede incorporarse por la vía de la domesticación/urbanización de un espacio "natural". Las infraestructuras hidráulicas han fungido como monumentos paradigmáticos del poder extractivista del Estado y la industria, capaces de controlar, canalizar y poner al servicio del humano cuerpos de agua que solo pueden entenderse como "recursos", bajo las narrativas espaciales dominantes y bajo los deseos de consumo inherentes a la matriz capitalista de nuestras prácticas.

La reflexión sobre los espacios puede implicar muchas cosas, pero está íntimamente ligada al quehacer coti-

diano. Las metáforas con las que construimos nuestro hacer en el mundo parten de una comprensión muy particular del espacio. Quizás haya que poner más atención en cómo puede un cuerpo moverse horizontalmente en relación a otros para decidir si esas metáforas siguen significando algo en nuestros discursos éticos y políticos, o si habrá que empezar a inventar otros movimientos, de confiar en la potencia que tiene el arte para materializar la manifestación de anhelos de un porvenir, formas de hacer espacio, interrumpir la forma con nuevos impulsos por atravesar los bordes.

La lucha por la democratización del espacio no podrá conseguirse si no comprendemos que su producción no está al margen de formas de existencia y resistencia más que humanas, y mucho más en una época atravesada por una crisis y un colapso ambiental. Recomponer los pasos que nos han llevado a los estados de crisis, implica voltear con otros ojos a las heridas que se manifiestan. Si bien el problema del espacio puede abordarse de múltiples formas, los valores tradicionales de las políticas democráticas tienen que empezar a considerar relaciones interespecie como único posible atisbo de transformación ética, social y política.

El arte, por su parte, puede producir mediaciones para sensibilizarnos a la materialidad de los espacios, y con ello, a sus complejidades ecológicas. Como señala Graciela Speranza en su libro *Futuro Presente, perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*,<sup>5</sup> hay un arte que no tiene vocación política, pero se vuelve político cuando hace posibles fantasías a primera vista impracticables. Es allí donde reside el potencial del arte para generar otros planos de percepción e imaginación, otros lenguajes y espacialidades respecto a la pregunta especulativa y siempre abierta por cómo representar y abordar la crisis en un mundo que parece perdido.

5. Graciela Speranza, *Futuro presente: perspectivas desde el Arte y la Política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2019), 35.

## Referencias

### Bibliografía

- SALAZAR VÉLEZ, Adriana, *Enciclopedia de cosas vivas y muertas: el lago de Texcoco*. Ciudad de México: Pitzilein Books, 2019.
- NEIMANIS, Astrida, "Hydrofeminism: Or, on becoming a body of water", en Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck (ed.) *Undutiful daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.
- SPERANZA, Graciela, *Futuro presente: perspectivas desde el Arte y la Política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2019.



# 1. es una epístola lo que ha llegado

Alí Coteró

## CITAR

Un sobre que no es abierto, es un secreto. Para adentrarnos en este ejercicio curatorial en torno a la propuesta instalativa del artista michoacano Prisciliano Valencia (**PV**), invito al lectorx a que imagine que lo que está a punto de abrir es una correspondencia que ha aceptado en su domicilio particular.

No es una carta con saludo y despedida, tampoco un sobre con papelería burocrática. Es, sin duda, un sobre con una epístola que describe la estética de un lugar seguro. En esta carta se describe el proceso de ensamblaje de un ambiente para la instalación que lleva por nombre **transuente**, un despliegue de archivo artístico desarrollado durante el 2023 en sesiones de acompañamiento, conversación y escucha profunda en compañía del artista.

A partir de esta epístola, comencé con el despliegue de archivo, la investigación sobre la práctica conceptual del artista en torno a *paisajes afectivos*, pudiendo así organizar un expediente para la pieza la cual se presentará durante el 2024. Esta correspondencia, entonces, es en donde describo el proceso abierto de un archivo íntimo con escrituras poéticas e intercambios epistolares que recuperan secretos y memorias

ficticias de un transuente “R”. Así pues, entre otros contenidos se realizó la propuesta de integrar objetos artísticos, para que la instalación se muestre en espacios expositivos, así como los métodos experimentales con los que se abrió dicha investigación, bajo la óptica de la especulación y sospecha; enunciaciones y posiciones reflexivas que cuestionan lo íntimo y lo público, ya que está dis-puesto para la mirada lectora.

La epístola presente es una nube en forma de nido en la que adentro se colocan los afectos que hemos recuperado. Se trata, en principio, de un *trámite poético* de escrituración por el cual se formaliza la existencia de la pieza **transuente**. Este es realizado por medio de una curaduría que otorga validez de existencia a la pieza y concepto en documento para desplegar las poéticas del trámite, en forma de ambientación a público espectadorx. En esta instalación se revelan secretos que mantienen su condición de privado, las contradicciones se presentan con constancia, con documentos y objetos entrelazados provenientes de las acumulaciones de **PV**; esos que viven en su taller y que constantemente le están comunicando mensajes, diciendo algo y que ahora ya son archivo porque evocan otros tiempos de modo razonado.

Se dispusieron las condiciones conceptuales en un ejercicio de traducción simbólica, poética, para encontrar entre sus escritos, bocetos, dibujos, notas o tachaduras algunos indicios para diferenciarlos entre documento u objeto-artístico, donde el primero es la sustancia del registro de ideas en ejercicios visuales y asémicos, el segundo es la materia que emerge del proceso plástico dando como resultado un objeto que puede o no incorporarse al cuerpo de obra de **PV**.

En el primer momento del ejercicio de acompañamiento artístico, se trazaron dibujos que describen el ambiente de un *lugar seguro* para no disimular y para desviarse de las normas. Texto, notas, escrituras y dia-

gramas son relevantes, así como sustanciales, para el ensamblaje de un archivo. La instalación es “como un tipo de propuesta artística que incorpora toda clase de elementos a favor de promover en el espectador una experiencia estética, en un ambiente, un entorno”.<sup>1</sup> En *transuente* se integran elementos simbólicos de investigación paisajística de afectos que estuvieron desviados, escondidos y/o reprimidos. Un lugar seguro para lo no visible, lo no dicho; en un giro especulativo para tejer historias, narrativas, imágenes ficticias, memorias, afectos. Curar objetos contenedores de memoria enfermos de ocultamiento, silencio, olvido. Escucharlos atentamente, reconocer que el sonido del paisaje también está compuesto de ecos que susurran su voluntad y piden su cuidado

archivorevelado archivocurado archivoabierto  
a a a  
a a a .

## 2. antecedentes

En febrero del 2023 mi interés por el trabajo de **PV** surgió de inmediato cuando vi imágenes fotográficas de la pieza *Lugar seguro* (2020), presentada en la XIV Bienal FEMSA en Michoacán, como parte de un taller con la curadora Patricia Belli. La pieza fue gestada durante el 2020 a partir de una recopilación de sueños enviados por diferentes personas a una plataforma para su escucha atenta. Como resultado del taller aparecieron motivos distintos, sin embargo, uno de los más recurrentes fue el hogar. **PV** enfocó la reflexión en la asociación de lo íntimo con el hogar como una suerte de nido seguro, lugar de contención.

Por sus cualidades evocativas, la idea de nido se contrapone y cuestiona la veracidad de afirmaciones ta-

## 1. ES UNA EPÍSTOLA LO QUE HA LLEGADO

les como permanecer en sitios seguros, higiénicos, en casa, en tiempos de cuarentenas: la casa. A partir de experimentar la permanencia en el hogar, las discordancias en incomodidades que ocurrieron allí dentro, en lo privado, en el nido, son detonantes para la creación artística. La contradicción como modo de vida para habilitar la supervivencia. Estos indicios se materializan en la pieza *Lugar seguro*, un laberinto escultórico de pequeña escala hecho a partir de los planos de construcción de su domicilio ubicado en Jacona, Michoacán.

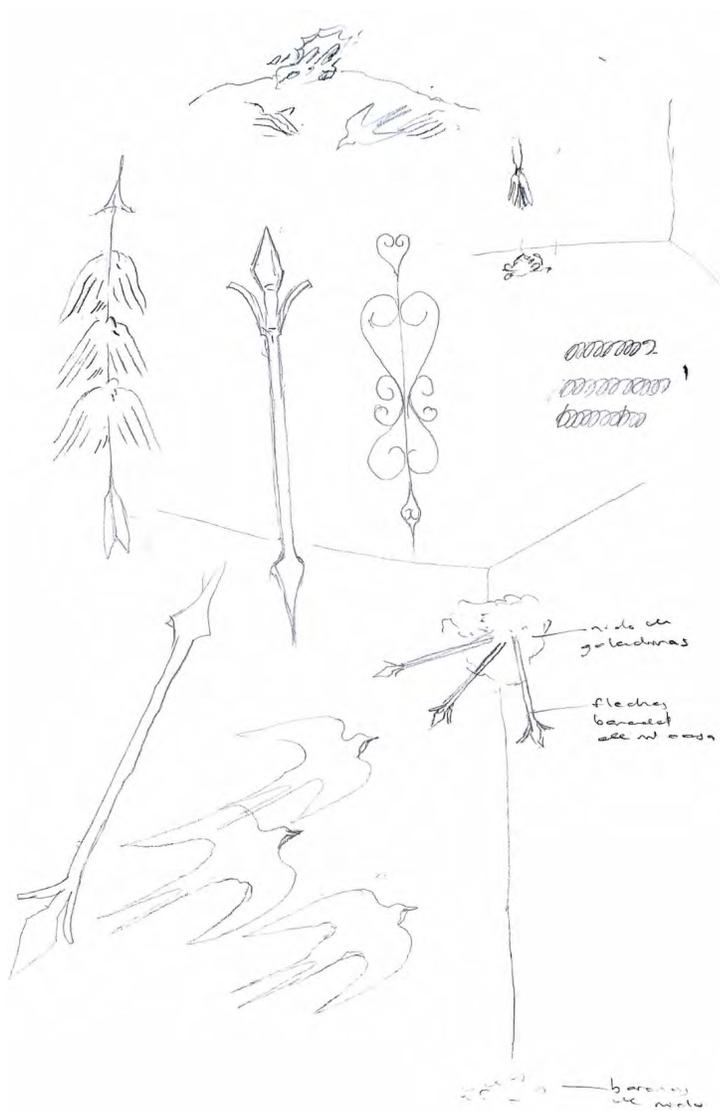


IMAGEN: Cortesía del artista.

En la escultura se puede observar el interior de la casa con pequeños muros laberínticos, en los que se contiene una acumulación de alacranes, habitantes del hogar. Estos artrópodos son mensajeros del mal augurio, símbolo de protección y cuidado, así como del llamado a la acción; entre arenas sálicas de los muros del laberinto de la escultura se protegen y enciman para contenerse en la misma grieta, para obtener un lugar en su interior. El llamado a la acción es marcial, el alacrán defiende esa única grieta como el posible nido donde protegerá al depositar su ser íntimo, en ese *paisaje afectivo* que aparenta ser una grieta segura. Pugna contradictoria que oscila entre la incomodidad y el cuidado. En la pieza *Lugar seguro* los alacranes representan conflicto y protección traducidos en violencias cuando estos protegen su ser interno. Descansar de la secrecía.

Nos preguntamos **PV** y yo, *cuál sería un lugar seguro* para develar secretos sin ser atravesadxs por furiosas alertas al solo nombrarlos, hay *que* buscar un lugar para secretos no dichos, tenemos —juntos— que organizar ese espacio privado y público que surta de cuidados tiernos para conversar de lo personal. Encontrar el nido, ese que solo aglomera suaves plumas para que los sueños aún inalcanzados descansen un rato para continuar su búsqueda hasta alcanzarse. Poner en la escena una epístola puede ser cómodo y reconfortante para muchxs, y por igual incómodo para otrxs tantxs. Nombrar la comodidad e incomodidad libremente, es reparador, tan necesario ante la complejidad de los años veinte de esta centuria.

### 3. Sobre la instalación

Explicaré brevemente la carga significativa de las ubicaciones terrenales que anclan el perímetro de la instalación para **t r a n s u e n t e**: a) *casa* en Jacona; como lugar donde ocurre lo familiar, la memoria, el principio, lazos, b) *hogar* en Morelia; como lugar para lo personal, privado, íntimo y c) refugio en la Ciudad de México; como lugar para lo profesional, el trabajo, lo social. Su geoubicación nos hizo comprender la distancia y tiempo recorrido. Transuentes y objetos yendo y viniendo a su propio ritmo. Pensarla desde lo píp, le colabora a este ejercicio curatorial especulativo en las posibilidades de integración de las entidades paisajísticas de dentro de *casa, hogar, y refugio*.

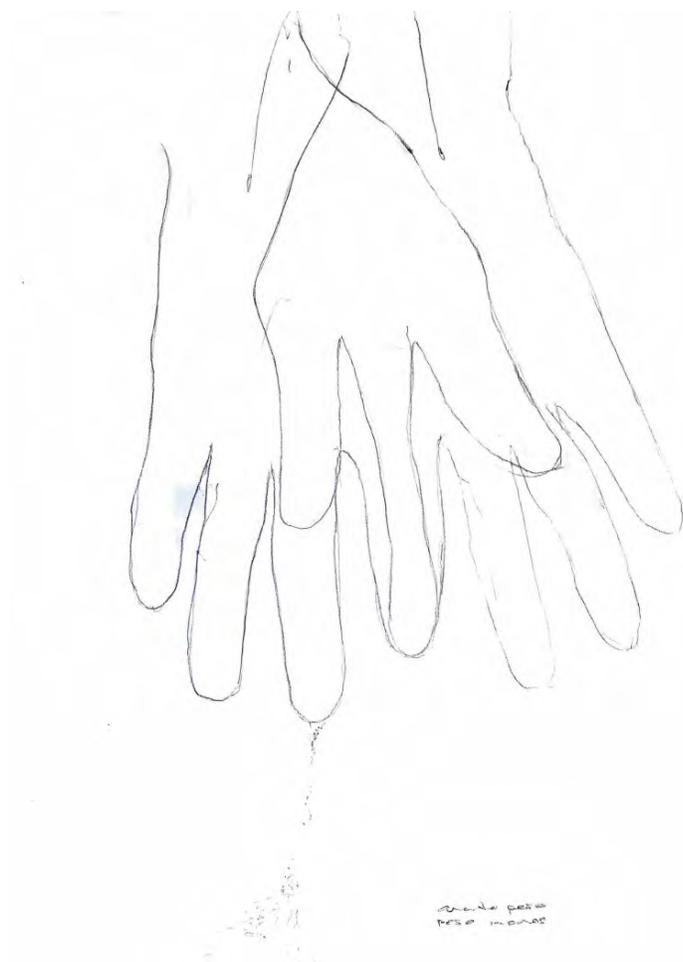


IMAGEN: Cortesía del artista.

Una *explanada* que el hombre pájaro traza en un territorio que existe solo en la forma imaginaria de una constelación de afecciones y objetos distribuidos en tres ubicaciones, donde están instalados simultáneamente el tiempo y un espacio diferente. El aquí y el allá que expande su paisaje como una instalación.

### Listado de obra

**transuente** lista de obra con medidas y objetos variables porque considera las condiciones el espacio expositivo:

-pája-ras: manos pesadas de **R** (hombre pájaro) en cemento y arenas con plumas salientes.

-Desecamiento: brote de pelos escurriendo fuera de la almohada.

-Escultura *Lugar seguro II: Refugio*, nidos de golondrina recolectados, y flechas de la baranda exterior de la casa de Jacona,

-**R**: letra **R** cincelada a muro con ubicación en: Jacona, Morelia, Ciudad de México,

-Golondrinas I: oleo sobre bastidor,

-e(PI)S(TO)LA: collage

-Despliegue del expediente de la explanada: documentos varios: cartas, escritos, dibujos, brotes de plumas y tierra de piedra = volcánica

-Sol simultáneo: paisaje/pájaro expandido construido en tablaroca y cemento,

-*Ya sea por casualidad*: busto de cemento con alacranes incrustados.

## 1.píp píp píp: se escucha como el eco de una golondrina

La actualización de las percepciones sobre lo privado e íntimo desde el arte contemporáneo no es algo reciente. Lo novedoso es, en proyectos acompañados como éste, que se movilizan afectos, memorias y ficciones del artista para reubicarlos en las narrativas del espectador y así establecer empatía mutua. En términos del ejercicio de curaduría dentro de un archivo, Sol Henaro —curadora de archivos— opina que es una práctica fascinante cuando es entendida políticamente como posibilidad de repercusión desde el enclave de la investigación y su necesidad de escucha atenta, de disposición para tejer historias, narrativas, imágenes y guiños que reúnen o recuperan afectos, posicionamientos y modos de leer el mundo a través de visualidades y exploraciones artísticas varias. Suscribimos, “pues cada quien, según su propia índole, percibe y se conmueve diferente”.<sup>2</sup>

En este sentido debemos curar documentos procurando conectarlos con la emoción de otrx, para tejer relatos y entonces sí, reubicar en la memoria afectiva del sujeto en palabras y objetos que están en sintonía, en un mismo ritmo; producir eco en el interior, escuchar los susurros de la voluntad.

En distintos momentos del acompañamiento artístico, **PV** y yo conversamos *en lo* y *de lo* **privado**, germinando complicidad al sospechar de percepciones en común. Indagamos en nuestros afectos y afecciones provenientes desde la crianza en el hogar, acontecimientos en nuestras casas actuales y algunas historias personales-familiares con las que coincidimos. Pensamos que cierta información, rumores, secretos, que consideramos **personales** pueden ser a la vez, al menos por un instante, colectivizados cuando se vierten en nuevos documentos para sentir, ver y leer. Varias voces nombrando la incomodidad con humor. Es aquí

2. Véase en *Recuperar el cariño*, El rebozo, 2020.

que ocurre el acontecimiento del archivo: instalado en un sitio exhibitivo y en constante movilización para sospechar-lo, hablar-lo. Usualmente, bastantes archivos no corren con la suerte de ser nombrados, y aquí radica la importancia de mirarlos e imaginar la sensibilidad que necesitan por parte de quién los tiene en el cajón.

Propuse sistematizar la información para establecer relaciones entre lo visible y lo oculto del archivo y adjuntarlo al expediente. Trabajaríamos en una tierna excavación de recuerdos, huellas y acontecimientos personales. Desde de tres palabras/nociones, con sus capacidades evocativas<sup>3</sup>, se puede cuidar el entrelazamiento emocional con el lenguaje poético para organizar archivo que especula con afectos íntimos y proponer la *gestión sensible* de lo  
**p e r s o n a l   í n t i m o   p r i v a d o**

Escribimos enunciados en los que cuestionamos los marcos preexistentes en el tratamiento de documentos privados, de la secrecía, de acuerdos invisibles, y las razones del ocultamiento. Desarticulamos, en el marco de la especulación, una de las tantas violencias atravesadas en el archivo frente a sistemas dominantes: la secrecía. Preguntarse los porqués que obligan al sujeto a ocultar su posición subjetiva, poética y política-afectiva frente a sistemas binarios dominantes para no generar incomodidad. Las respuestas son indicios.

Para desarrollar otras formas de comprender lo privado en términos de intimidad, al interpretarlo desde las auras de la intuición y articularlos bajo mi propuesta de curar lo **p í p** se formulan indicios especulativos. Un secreto-privado, una sospecha-personal puesta para comenzar a entrelazar objetos cotidianos y documentos que por su significación se agrupan en campos semánticos para realizar una integración de las entidades paisajísticas para **t r a n s u e n t e** desde el diagrama experimental:

3. Véase en *Personas, cosas, relaciones. Reflexiones arqueológicas sobre materialidades pasadas y presentes*, Félix A. Acuto y Valeria Franco Salvi (Editores), primera edición, Ed. Abya-Yala, 2015, 144.

iss & píp\*

<b>i n d i c i o</b> =personal		<b>i</b>		<b>p</b>		<b>s</b>		<b>p</b>
<b>s o s p e c h a</b> =íntimo		<b>s</b>		<b>í</b>		<b>s</b>		<b>p</b>
<b>s e c r e t o</b> =privado		<b>s</b>		<b>p</b>		<b>i</b>		<b>í</b>

Herramienta textual\* para experimentar con métodos comunicativos, como es el caso de la poesía visual, para diagramar las capas del secreto. Luego, aparece otra veladura, la de lo íntimo. En esta herramienta experimentamos durante los ejercicios de escucha profunda en el espacio privado del acompañamiento, para nombrar experiencias personales provenientes desde huellas profundas en la memoria privada de ambos, y revelar un Ser íntimo, vulnerable en algunas huellas personales que compartimos. Empatizar en la percepción de las emociones. Sin embargo, decidimos que las descripciones de las emociones que presentamos en este proceso abierto fueran ficción. Es una simulación realmente, pero favorable para imaginar junto con nuestros referentes personales.

Dado que es un proyecto de *archivo-especulativo-artístico-afectivo*, detalle tras detalle, se construye la atmósfera para que ahí dentro confrontemos la idea tradicional de documento. Des-ocultándolo "como signo de otra cosa, como elemento que debería ser transparente, pero cuya opacidad importuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva".<sup>4</sup> Desocultado, lo desplazamos de la reserva a lo público cuando se expone a la mirada. Con constantes flujos, idas y venidas que definitivamente no son lineales, facilitan al espectadorx un espacio amplio para sentipensar. Abre la intuición de otrx, y en algunos casos, aproxima a la entraña que metaboliza el potencial sanador que radica en la imaginación para imaginarse en otrx, literalmente; ponerse en su lugar.

4. Michel Foucault, *La arqueología del saber, I. Arqueología e historia de las ideas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002), 182.

Oscilar entre el aire que trae consigo textualidades, dibujos, imágenes, objetos, correspondencias, notas y anotaciones al margen, hacemos presente una nube con los rastros descritos, interpretados, en los documentos que conforman la propuesta instalativa **t r a n s u e n t e**. Es una *explanada* de tierra y aire llena de fuerzas imaginantes en la que la intuición es de suma importancia para desplegar en el paisaje imaginario ocultos sedimentos en palabras, remover con las manos los estratos para percibir sus secreciones, interpretarlas libremente. Un ambiente airoso donde el perímetro de la *explanada* en forma de nido es dinámico como una nube.

## 1. abcdefg= procesos para *explanada / nido / nube*

Otoño 2023. Avanzadas las sesiones de acompañamiento artístico, me posicioné como un *transuente* más de la *explanada*, en flujo, para avenirse con las ondas expansivas en el viaje imaginario mío con el de **PV**, para trazar un perímetro falso. Inexistente en el mapa. Existente en el cielo del *transuente* que va como en el aire como nube en un ligero viaje.

Para distanciar el perímetro de una condición de falsedad, lo geolocalizamos sobre un territorio específico; *explanada* trazada al modo de recorte de nube, con coordenadas dinámicas. Cambia al ritmo de las nubes.

Ahora bien, localizar la *explanada* desde la posición terrenal sitúa las coordenadas sobre el territorio, dimensiones específicas, delimitación geográfica. La línea a seguir son los límites inscritos en tres geoubicaciones: Jacona, Morelia y Ciudad de México. En los sustratos de la tierra están trazadas las fronteras en tres coordenadas específicas que brindan datos para comprender la longitud del recorrido entre ciudad y ciudad. Los pasos del *transuente R*, los míos propios

y los de **PV**. Dibujar en el aire la explanada en forma del nido como imagen visual, es la labor del artista: construir un objeto, una pieza. Quien cura un documento, como es mi asunto, se compromete a evocar la *imagen poética*. Como espectador, reflexivo, quizá receptivo a empatías nuevas se le abren las posibilidades en el horizonte: dejarse ir.

Si el perímetro en que está dibujado sobre el cielo es como un tierno nido, este se presenta trenzando tres ciudades. Cuidadosamente la constelación de afectos expande y contrae su paisaje por las ramas; aquí y allá, afuera y dentro, bajo un mismo sol simultáneo. El aire se entrelaza por un instante con las ramas que elige el pájaro para construir su hogar. Nubes en desplazamiento.

Elaboré una idea organizada con datos reales del campo semántico de la palabra

**e x p l a n a d a**

para traducir su dimensión y límite en un paisaje poético-afectivo en forma de nube y nido. Ambos, sin embargo, se asemejan en sus contornos a causa de los recortes que hace el viento. El nido físico o imaginario está dispuesto para analizarlo a fondo entre sus ramas más íntimas y así hallar en los rincones plumas de otros pájaros, traducirlas en complicidades. "Sería ya mucho si pudiéramos resaltar el valor de las imágenes de refugio, demostrando que al comprenderlas las vivimos un poco". Desajustar la idea de paisaje tradicional al colocar una imagen artística como complemento en el que aparecen las entidades paisajísticas. Reformular estas viejas tradiciones sucede cuando nos permitimos sentir la fuerza del aire a través del tránsito de las nubes, ver sus contornos en movimiento para expandir simbólicamente las fronteras de la imaginación que como espectadores nos hemos trazado. Algunos límites no son inexistentes. Algunos vuelos son ligeros, otros son pesados. Dando mucha importancia a los principios básicos de la imaginación nos preguntamos: ¿Es el *objeto artístico* el que

provee de esa imagen faltante en un paisaje afectivo?

Paso a paso la *explanada* existe en tanto geografía, luego en un poema que a continuación presento como resultado de un vuelo ligero y uno pesado, por aire y tierra para darle forma territorial. Entonces, ¿cómo es el *paisaje afectivo* en la explanada? Para resolver la ecuación acudí a las imágenes visuales que se me han presentado en distintos sueños y varias maneras embonan en este transcurrir por el referido territorio imaginado. En mi práctica de curador de procesos involucro las significaciones que aparecen en la vida dormida por sus capacidades evocativas, bien cercanas a la realidad.

### 1.1. poema /proceso: secreción de la tierra

Excavé en mi memoria para encontrar las visualidades aparecidas, revelados en sueños y ensoñaciones que luego sirven de inspiración. Revisité intuiciones, algo que se asemeja a la ambientación de la *explanada* tramitando una especulación a través de poemas visuales/descriptivos:

#### **secreción de la tierra**

**Bajo piedras, cortezas, ramas de árboles, aparecieron unos escurrimientos. Secreciones de la tierra. Los alacranes están transitando por su territorio árido, pisando partículas sueltas, sedimentos, arcillas.**

**Percibiendo la erosión del suelo o la descomposición de plantas. Sol radiante. Sol simultáneo.**

**Los alacranes, con pinzas largas y angostas, que están en acción marcial, recuperan secretos.**

**Los alacranes que están transitando por su territorio árido, pisando partículas sueltas, sedimentos, arcillas, buscan indicios.**

Los alacranes enseñan las palabras para la adivinación y vuelven a ocultarlas, enterrándolas en el fondo de una masa de agua.

Los alacranes que ocultan su aguijón, su ser interno en una grieta, son protectores.

Los alacranes que están percibiendo la erosión del suelo recuperan memorias.

Los alacranes que están examinando la descomposición de plantas, el estambre de polen rancio, sospechan.

## 1.2. atRayendo flechas, desenterRando pájaRas de las epístolas

**R** no es el personaje principal ni secundario de la narrativa de *transuente*, dado que no hay tales. Los personajes no existen. Existen las presencias varias, de otrxs, la de **R** sobre objetos desempolvados. Existen los indicios que han aparecido de **R** en la excavación en la explanada en forma de nido. **PV** desentierra la energía de **R** (¿?-2000) en objetos artísticos para la instalación. Por mi parte, registro el trayecto como el de una carta que eleva el viaje como flecha, y a su paso el aire desempolva los mensajes recuperados para los documentos del expediente.

Espejeda.

R  
pájaro



IMAGEN: Cortesía del artista.

Especulando momentos del *transuente R*: fue conocido como el *hombre pájaro* entre sus amantes por la desmedida forma de desear. A través de acuerdos invisibles, se rumora, consiguió ser el atrayente de correspondencias de toda índole. Existe una colección epistolar dispersa que continuamente se desentierra dentro la explanada. A pesar de la existencia de un inventario de objetos, sigue indeterminada su colección. Lo cierto es que la acumuló hasta su muerte en el año 2000. De inmensidad íntima, habitó en varios nidos. Con instinto de pájaro, realizó el viaje imaginario, el más real de todos porque en él trazó la huella profunda y su devenir quedó inscrito en cartas. Legajo de cartas que aún están dispersas en el cajón de muchos.

Cabe mencionar que especulamos que **R**, además de habitar en las tres ubicaciones antes mencionadas, transitó en algunas ciudades latinoamericanas. No por mucho tiempo más sabremos si este es un rumor o un

indico. El nido es un escondite de la vida alada.<sup>5</sup> Las plumas atoradas son las de las golondrinas, las sueltas de otros pájaros. El nido es para la golondrina y el pájaro una morada suave y caliente, sin duda. Para **R** es la imagen del refugio, es la evocación a la intimidad y espacio privado donde suceden los acuerdos invisibles, los secretos a voces. Palabras que se las lleva el viento.

#### 4.3 poema/proceso: secreción del aire

La intuición fue lo que su madre le enseñó a trabajar desde que era un niño. Esta enseñanza le permitió trabajar tres tipos de adivinación: la ornitomancia, por medio de leer el nido de las golondrinas; la geomancia, a través de las secreciones de la tierra y los sustratos; y, por último, la más importante, la adivinación de los sueños que sucede cuando las nubes se acumulan, en esa coordenada; la energía del Sol es simultánea porque la densidad solo muestra el contorno dorado del sol radiante; en ese momento la ensoñación aparece trazada en el cielo. **R** también era conocido como **(hombre pájaRo)**

pájar

pájaRo

tRes

pája

pá  
pá  
p

R

el h o m b R e p á j a R o

conoce t R e s t i p o s d e a d i v i n a c i ó n

R

La **o R n i t o m a n c i a** que sucede por medio de interpretación del nido. Una grieta es un refugio. También es un daño. Aquí las varas de las que el nido está hecho, se traducen en escrituras asémicas, grafías,

5. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 147.

dibujos y cartas. Los pájaros han transportado mensajes y sobres anudados a sus patas.

La **geomancia** a través de los remolinos de sustratos, tolvaneras. Cuando por los aires tornados llevan consigo cualquier tipo de objeto misterioso. Luego, por voluntad propia el objeto se separa, se desoculta de la tolvanera, se muestra recubierto de material sólido del suelo residual o mineral. En la síntesis orgánica acumulada está el indicio y bajo esa capa, lo personal, es decir, a quién perteneció tal objeto. Vuelos ligeros.

La **adivinación de los sueños** en la vida despierta sucede cuando las nubes se juntan o separan y cubren parcialmente al Sol radiante. Sol simultáneo, (des)aparece. Acumulación y densidad. Vuelos pesados.

Cuando la energía del sol o no se siente, o no se ve, es porque la nube protege a la mirada y muestra el contorno de la nube. Sol simultáneo, des(aparece).

Una vez nombradas las palabras encontradas en la adivinación del sueño-nube, los alacranes con pinzas largas y anogstas, retornan **aquellos** secretos que enterraron en lo más profundo de la masa de agua.

Los  
alacranes  
que  
están  
percibiendo  
la erosión del suelo  
recuperan memorias desviadas.

**s e c r e t o** =privado del transuente **R** es un **i n d i c i o** =personal

“Observemos que esta experiencia onírica especial, es decir, el *sueño de vuelo* puede dejar huellas profundas en la vida despierta. Por eso es tan común en el ensueño, y en los poemas. En la ensoñación despierta, el sueño de vuelo aparece bajo la dependencia absoluta de las imágenes visuales”.<sup>6</sup>

La anterior cita la desarrollé con el método personal-experimental-explorativo que nombré **abcdefg**; conversaciones primordiales que son ejercicios que consisten en desenterrar huellas de los sueños para producir el contenido para poemas/proceso de las interpretaciones obtenidas en mi experiencia en la escucha profunda, para hacer la transferencia de la sustancia al poema visual. Recurso en anteriores ejercicios curatoriales; trabajar los mensajes recuperados en textualidad para dibujar la imagen visual revelada durante la excavación. Metidos en la cavidad de la explanada, drenamos las inclusiones, exclusiones y silencios para desbloquear una ficción que se va gestando desde la intimidad, y dar paso a otra narrativa, aproximarse al conocimiento afectivo de la vida privada de **R**, en este caso.

Con fines investigativos, desenterrar los fragmentos de la *experiencia onírica especial* sirve para **a)** conversarlas en la vida despierta, conscientes, **b)** para reunir las imágenes soñadas, **c)** visitar los conceptos curatoriales y actualizarlos con las sensibilidades que se están revelando, **d)** seleccionar las visualidades, **e)** describirlas, **f)** prender la imagen-visual en tinta y papel para generar documentos manipulables entre nuestras manos, como la epístola presente, recordemos, **g)** ensoñar durante la descripción del vuelo, del sueño, para luego transferirlas en un poema visual.

Entonces, textualidades y poemas ya son documentos que dan cuenta de otro tipo de arqueología, la de la sospecha; su fuerza narrativa radica en la transmisión visual de lo personal, como posición política que atien-

6. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994), 33-34.

de sensibilidades sin normatividades que oprimen con pudores estorbosos para imaginar limitadamente.

## 2. Integración de las entidades paisajísticas que son los objetos de la instalación

- a) Durante los ejercicios de escucha profunda de lo íntimo, en el espacio tierno del acompañamiento artístico, se desempolvaron recuerdos para facilitar su descripción y abrir dieron caminos de la interpretación para recorrerlos y así, por fin, conseguir resignificarlos. Es importante aclarar que para un cuidado responsable de las historias personales se tramita con el artista el modo de divulgarlas, siempre bajo su consentimiento. Dado que conversamos sobre acontecimientos experimentados en el sueño dormido y la ensoñación despierta —aquellas historias que han sido nombradas—, acordamos que solo sean consideradas como imagen revelada para transformarlas en el pozo donde brotan las aguas de la inspiración, las cuales la luz encuentra para reflejarse e iluminar los pudores que nublan la lectura de la sustancia íntima. Evocar poéticamente sus significaciones buscando el reflejo empático.
- b) Desarticulando la idea de paisaje tradicional donde armonía y composición realzan la belleza de las cosas, para construir un paisaje: el afectivo. Es de otro orden de la constelación de los afectos. En esa forma irregular, que se comprime y expande, aparecen los complementos visuales, es decir, las entidades paisajísticas que se integran como imágenes poéticas traducidas a dibujos que acompañan la propuesta instalativa. Esta entidad, la imagen artística, posibilita la lectura de la atmósfera en el espacio de la explanada, en donde luego es un objeto que se integra como el complemento que trae a cuenta el paisaje afectivo ensamblado.

- c) La descripción crea paisajes con nuevos significados imaginados entre curador de procesos y artista visual, especulando con paisajes con el fin de vincularlos con registros materiales. Las revelaciones del ensueño despierto ahora cobran sentido en la dimensión de lo táctil. Cargar de significado al objeto. Curar el recuerdo. Abrir el proceso creativo para especular con un posible contexto afectivo, político, social, histórico, filosófico, cultural, intelectual, etcétera, y luego crear en conjunto un espacio de escucha colectiva, contenidos en la atmósfera donde se constelan a través de objetos y documentos, algunas afectaciones de lx espectadorx.
- d) Desempolvar la imagen visual del sueño para luego interpretarlo. Depositar en la representación artística significados capaces de evocar desde nuestra subjetividad, un mundo interior distanciado de la realidad. Liberarnos del entorno inmediato del mundo físico y construir un mundo interior en el afuera entrelazando imagen visualidad, documentos ficticios, narrativa especulada con historias personales. Así se ensueña, se sueña y se crean otras realidades.
- e) La descripción es un arte en potencia porque es capaz de incidir en la ambientación del paisaje, para crearlo con la finalidad de hacer creíbles los hechos que se narran. En la textualidad del documento está la primera representación, la segunda está cuando PV construye al objeto físico. Por lo tanto, en el caso de la explanada para **transuente**, R se describe su imagen visual desde el sueño despierto, posicionarnos desde esa poética para conectar afectividades.
- f) Excavamos entre las inclusiones, exclusiones de la imagen visual para recuperar los silencios que dan fuerza al relato y así representarlos en poemas

que se escriben con signos y figuras. Las emociones traspasan cualquier materialidad cuando las organizamos en métodos experimentales, de otro orden, de una arqueología distinta: la de la sospecha. Al transferirlas al documento, el espectador tiene condiciones materiales para obtener empatía con ellos cuando se leen ficciones, emociones y provocaciones, para que busque, sí así lo desea, entre sus aficciones personales para enlazarlos con los objetos. ¿Qué evoca, desde las poéticas del arte, y cuáles contextos: afectivo, social opresor, cultural, intelectual?

- g) Al desbloquear una ficción íntima de R desde lo poético, nombradas las fuerzas imaginantes a través del reconocimiento afectivo en el marco del proceso artístico, facilita su lugar en un expediente. Curado, el archivo se abre y se constituye como experiencia situada en el presente, habita fuera de sus propias fronteras, cuestionando las coordenadas espacio-temporales para rastrear, dentro de la explanada, sus espacios cercados, huellas ocultadas por políticas no visibles. Lo no dicho, en el ahora se puede escuchar en la atmósfera de la instalación.

## 5. PIP SIS arqueología de la sospecha

A modo de conclusión, hay que resolver una interrogante: ¿Cuál es la idea de que en un ejercicio curatorial sea concebido desde lo personal, privado e íntimo para involucrar secretos, indicios y sospechas para crear un discurso, un paisaje, una ambientación?

Para bien común, el lugar para *lo no visible* existe; en definitiva, es la práctica artística la que trabajan con distintas políticas de la imagen y memoria porque desarticula la violencia de la secrecía, *secreto* en sí para re-colocarlo; hacer-lo legible bajo la noción del archivo. Recuperar *lo no dicho*, *lo no visible* en un giro

especulativo desde el enclave de la investigación artística, para explorarlos como indicios que se entretejen con narrativas e imágenes. Curar a la memoria de su olvido repentino y su necesidad de escucha atenta. Escrituras que ven al objeto a través de gestos poéticos que reúnen posicionamientos; modos de leer el mundo a través de visualidades que revierten acuerdos invisibles articulados por entidades opresoras que desvían, ocultan. Buscar el cuidado, el potencial sanador de la huella en la imagen que propone un retorno al pensamiento poético.

El método *abcdefg* es una propuesta para trabajar que he explorado en proyectos anteriores, mismo que se ha ido actualizando sobre la poética de los sueños para insertarlo en procesos de ensamblaje de expedientes artísticos. Dado que es un proyecto de *archivo-especulativo-artístico-afectivo*, detalle tras detalle, se construye la atmósfera para que ahí dentro confrontemos la idea tradicional de documento, des-ocultándolo “como signo de otra cosa, como elemento que debería ser transparente, pero cuya opacidad importuna hay que atravesar con frecuencia para llegar, en fin, allí donde se mantiene en reserva”.<sup>7</sup> Desocultado, lo desplazamos de la reserva a lo público cuando se expone a la mirada. La interpretación imaginativa-poética-afectiva de lo **píp**, sucede cuando excavamos en la explanada a través de los saberes de una intuición se expande y se contrae en la inmensidad íntima a modo de refugio.

El gesto artístico en el archivo es definitivamente, un lugar seguro para develar secretos, ficciones, historias personales y descripciones de los afectos, rumores, sueños y deseos, sin ser atravesadx que advierten mejor no nombrarlo para no incomodar. Es en el nido que transcurre el tiempo de las afecciones, que es equivalente que al de una huella

7. Michel Foucault, *La arqueología del saber*. Op. cit.

## Referencias

- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber, 1. Arqueología e historia de las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_.\_\_\_\_, *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.



# Espacios contradictorios

## Prácticas performáticas y cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana

Daril Fortis

1. En el 2017 inicié mi proyecto de investigación sobre el performance en Tijuana, enfocado en comprender el desarrollo de la práctica artística en la región. Para más información ir a: <https://tijuana-performance.art>

2. Los “cuerpos feminizados” son cuerpos “fuera de lugar”, que no se ajustan a la norma patriarcal que define a los cuerpos legítimos y valorados como masculinos, blancos, cisgénero y heterosexuales. Son cuerpos a los que se les atribuyen características de inferioridad, asociadas a lo femenino, convirtiéndoles en receptores de violencia (Cortés, 2014). Entre los cuerpos feminizados están los cuerpos “femeninos, jóvenes, racializados, con diversidad funcional o disidentes en términos de género y sexualidad”. Ingrid Espitia, et al., “La ‘princesa antropóloga’: disciplinamiento de cuerpos feminizados y método etnográfico”. (*Nómadas*, número 51; 99-115), 103.

3. En mi texto *¿Cómo llegamos a la Performance Fronteriza?* (2021) ubiqué este cuarto momento en el periodo 2009-2020, como un corte provisional que respondía al cese de presentaciones y encuentros presenciales de performance debido a la pandemia de Covid-19. Sin embargo, con el levantamiento de las medidas sanitarias, los encuentros y fiestas de performance se han reanudado de manera presencial, cumpliendo con las características descritas, por lo que considero que el cuarto momento del performance tijuanaense continúa en desarrollo. Los cuatro momentos son: (1ro) la “invención” del Arte Fronterizo 1984-2004; (2do) politización del cuerpo propio 1992-2006; (3ro) la institucionalización del performance 2001-2015; y (4to) vuelta a la disidencia 2009- . Para más información consultar: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i7.2418](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i7.2418)

El espacio público ha sido un elemento fundamental para las diferentes prácticas performáticas en la región fronteriza Tijuana-San Diego.<sup>1</sup> En su variedad de usos se reflejan las intenciones de lxs artistas y las condiciones de aparición de sus cuerpos, especialmente de aquellos no hegemónicos, tales como los cuerpos femeninos —y feminizados<sup>2</sup>— y los cuerpos sexo-género disidentes. En este texto exploro la relación de lxs artistas que practican performance con el espacio público tijuanaense. Me enfoco en el periodo entre 2009 y la actualidad, al que he llamado el cuarto momento de la historia del performance tijuanaense, “vuelta a la disidencia”.<sup>3</sup>

Mi objetivo es comprender las implicaciones de la aparición de los cuerpos identificados con las disidencias sexo-genéricas en el espacio público en relación con el concepto de “espacio seguro”, esto es, las interrupciones que provocan, las violencias que sufren y las estrategias que emplean para enfrentar esas condiciones. Parto de cierta perspectiva histórica para identificar similitudes y diferencias de las prácticas performáticas gay de las décadas de 1980 y 1990 en Tijuana, con la intención de proponer un esbozo genealógico de las prácticas performáticas disidentes actuales que ocupan el espacio público en esta región fronteriza.

## Espacio seguro público

El espacio público es un término que ha cambiado históricamente, desde su concepción como punto de partida para el diseño de las ciudades (plazas), hasta convertirse en un elemento residual de la ciudad neoliberal, en la que la traza urbana se organiza desde lo privado (vivienda, comercio), pero donde el espacio público es indispensable para cumplir con las premisas del urbanismo, aunque éste sea percibido como un gasto.<sup>4</sup> Sin embargo, al concebir la ciudad contemporánea como un espacio de concentración de heterogeneidad social, ésta precisa de espacios públicos que funjan como lugares de encuentro de las diversidades, pues es en ellos donde se reconstruye la unidad, la cual se traduce en la integración de la ciudad, y en los que se define la ciudadanía, es decir, el establecimiento de convenciones y acuerdos que devienen en instituciones de gobernanza.<sup>5</sup>

En ese sentido, el espacio público sería el punto de contacto entre diferencias, un lugar de negociación para las distintas enunciaciones e identificaciones. En la realidad social actual, ¿se cumple esta definición? ¿Es el espacio público realmente un sitio de encuentro, tolerancia y negociación de las diferencias? ¿Son estos lugares de encuentro de las diversidades espacios seguros para los cuerpos sexo-género disidentes?

La frase “espacio seguro” (*safe space*) apareció en el contexto de los movimientos gay y lésbico de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, asociándose, desde entonces, con los modos de organización, los tipos de prácticas y las jergas vinculadas con círculos de militancia *queer*.<sup>6,7</sup> Son espacios que grupos marginalizados y estigmatizados han creado y definido para resguardar sus cuerpos de amenazas de violencia social verbal o física.<sup>8</sup> Se trata de locaciones contradictorias, pues al mismo tiempo son inclusivas y exclusivas.<sup>9</sup>

4. Fernando Carrión, “El espacio público es una relación no un espacio”, en Fernando Carrión y Manuel Dammert-Guardia (ed.) *Derecho a la ciudad: una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina* (CLACSO, Flacso – Ecuador, 2019), 192.

5. Fernando Carrión, *ibid*, 199.

6. Respeto el uso de “*queer*” de la autora, aunque yo me refiero a las disidencias sexo-genéricas para aludir a las genealogías de las disidencias en América Latina.

7. Emmanuelle Anne Berger y Lia Swope Mitchell, “Topolitics of the Safe Space”. (*Theory & Event* 26, número 3, p. 576-596, 2023), 577.

8. Emmanuelle Anne Berger y Lia Swope Mitchell, *ibid*, 578.

9. Emmanuelle Anne Berger y Lia Swope Mitchell, *ibid*, 578.

Son espacios inclusivos porque protegen a los cuerpos que corren peligro por no acatar las normas del orden social patriarcal; y son exclusivos por estar asegurados, cerrados a visitantes indeseados. En palabras de Berger, “abrir un espacio público no público dentro de lo público es ahuecar, dentro del espacio mismo de la democracia, en su interioridad (“dentro de lo público”), una exterioridad que, sin embargo, permanece dentro (“el espacio público no público”), constituyendo así una reserva de (y respecto a la) democracia dentro de la democracia”.<sup>10</sup> Así, un “espacio seguro público”<sup>11</sup> busca constituir un espacio para la normalización de las disidencias, cancelando con ello su potencial disruptivo. Su existencia, como espacio protector/asegurado, acota la incidencia política de los cuerpos, reiterando con ello la separación social de “lo normal” y “lo anormal”.<sup>12</sup>

Es cierto que ser disruptivo conlleva un riesgo mortal, de ahí que la procuración de espacios seguros sea un asunto vital.<sup>13</sup> Para que un cuerpo pueda exponerse en el espacio público requiere ciertas condiciones de aparición. Los cuerpos sexo-género disidentes aparecen, pero desde “condiciones de precariedad” (*precarity*), las cuales representan la distribución diferenciada de la precariedad (*precariousness*),<sup>14</sup> es decir, que ciertas poblaciones experimentan más fallas en sus redes de soporte social y económico y que esas condiciones de falla son políticamente inducidas. Un ejemplo de ello sería la agenda política conservadora de la ultraderecha que ha resurgido en los últimos años en países como Estados Unidos y Brasil, de la que se han desprendido discursos de odio contra los cuerpos que no acatan las normas del género binario (femenino/masculino) y de la heterosexualidad.

La exposición de estos cuerpos disidentes la consideran tan “peligrosa” para el *statu quo* del género, pues evidencia que el género es performativo, es decir, que se constituye por la “repetición estilizada de actos”<sup>15</sup>

10. “To open a non-public public within the public is to hollow out, within the very space of democracy, in its interior (“within the public”), an exterior which nevertheless remains within (“the non-public public”), thus constituting a reserve of (and with regards to) democracy within democracy”. Emmanuelle Anne Berger y Lia Swope Mitchell, *ibid*, 591. Traducción propia.

11. Agrego el adjetivo “público” para hacer explícita la posibilidad de que cualquier persona es capaz de ocupar el espacio seguro sin importar si su ideología coincide con la de los convocantes. Mi intención es evidenciar la diferencia que existe con los espacios separatistas desarrollados por los movimientos feministas, en donde la exclusión de los hombres es explícita y dirigida, en los que además se toman medidas de protección, como no publicar la dirección concreta del lugar, cosa que no ocurre con los grupos y colectivos a los que me refiero en este texto.

12. Uso estos adjetivos para resaltar que, aunque en algunos círculos los términos de “lo normal” y “lo anormal” son considerados políticamente incorrectos e incluso ofensivos, en la organización social actual esta separación continúa vigente.

13. Emmanuelle Anne Berger y Lia Swope Mitchell, *ibid*, 590.

14. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. (Berkeley: Harvard University Press, 2015), 33.

15. Judith Butler y Marie Lourties, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. (*Debate Feminista*, 18, octubre 1, 1998), 302.

y que, por lo tanto, no existen identidades fijas. Los cuerpos disidentes, al “errar” la marca del género binario, resaltan el carácter inacabado de este y, entonces, su posibilidad de transformación continua.

### Apariciones de cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana

En este apartado hago un breve recorrido por algunas de las apariciones de cuerpos sexo-género disidentes que han practicado performance en el espacio público tijuanaense a lo largo de los años, con la intención de esbozar un panorama de sus condiciones de aparición y los usos del espacio público. Entiendo a los cuerpos sexo-género disidentes como aquellos que transgreden las normas del género binario (masculino/femenino) y de la heterosexualidad normativa, es decir, que también cuestionan “los modelos dominantes de la diversidad sexual”<sup>16</sup> al reconocerse como marcados por otras categorías de organización social como etnicidad, clase, estatus migratorio, entre otras.

El recuento que sigue no pretende ser exhaustivo sino una muestra de ejemplos que me permiten reflexionar sobre la evolución del uso del espacio público por artistas que han practicado performance en Tijuana. Además de las características de haber sido realizadas por cuerpos sexo-género disidentes y en el espacio público, la selección la hice pensando en ofrecer ciertos antecedentes que me permitieran contrastar la noción actual de “espacio seguro”.

16. Norman Monroy, “La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica”. (*Revista de estudios de género. La ventana*, 6 número 52, 100-131, 2020), 111.

## ESPACIOS CONTRADICTORIOS

Prácticas performáticas y cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana

FOTO: Emilio Velásquez como Sor María del Condón en el evento binacional del Día Internacional del SIDA en el parque del Faro de Playas de Tijuana, 1995. Fotografía de Óscar Soto Marbán. Cortesía del Archivo Histórico LGBTTIQ+ Tijuana, B.C., México.



Emilio Velásquez (1949–2006) fue un activista por los derechos de la comunidad LGBT+ y de las personas que viven con VIH. En Tijuana abrió Emilio's Café, negocio que se convirtió en punto de reunión para la comunidad LGBT+ y, su segundo piso, en oficinas del Frente Internacional por las Garantías Humanas en Tijuana (FIGHT), la Organización SIDA Tijuana (OST), la revista Frontera Gay y la Red de Cultura Civil, fundadas por Velásquez. El activismo político de Emilio es bien conocido, pero lo que me interesa es el carácter performático de éste. Emilio creó una especie de alter ego, Sor María del Condón, una monja con largas pestañas,

labios rosas, bigote y un rosario hecho con condones, quien se paseaba en patines repartiendo preservativos. Una de sus primeras apariciones registradas fue en el *pride parade* de San Diego, California, alrededor de 1980 y una de las últimas en el Día Mundial del SIDA en 1995, en un evento organizado con CONASIDA en el cerco fronterizo en Playas de Tijuana. Si bien la documentación de las apariciones de Sor María del Condón la enmarcan en eventos especiales como desfiles y conmemoraciones, parece ser que se trató de una práctica cotidiana: “recuerdo a Emilio vestido de monja y repartiendo en patines condones por la calle algunos fines de semana”, mencionó Antonio Escalante.<sup>17</sup>

17. Antonio Escalante, “Tijuana, un pueblo sin memoria” en Antonio Bertrán (ed.), *Damas y adamados: Conversaciones con protagonistas de la diversidad sexual*. (Ciudad de México: Ediciones B México, 2017), 114.

18. Velásquez usaba el humor y la parodia como una estrategia para transformar las lógicas culturales desde dentro, trabajando “en y contra” la ideología dominante, que en el caso del espacio público funcionaba como un “terrorismo contrapúblico”. José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (University of Minnesota Press, 1999), 100.



Estas acciones de Velásquez estaban sostenidas en la parodia, lo que posibilitó su aparición en el espacio público sin ser violentado.<sup>18</sup> La imagen de una monja en patines es ya una configuración cómica y, aunado a ello, su travestismo era burdo: sus pestañas eran

FOTO: Emilio Velásquez como Sor María del Condón, 1995. Fotografía de Óscar Soto Marbán. Cortesía del Archivo Histórico LGBTTTIQ+ Tijuana, B. C., México.

evidentemente postizas y su bigote negro protagonista. El rosario de condones destruía toda pretensión de representación seria, que terminaba por afianzarse con las acciones de repartir preservativos y “rezar”, con semblante de tristeza, frente a las cruces improvisadas de personas fallecidas por enfermedades relacionadas con el SIDA, sosteniendo entre sus manos —juntas palma con palma— un condón inflado. A pesar de travestirse, Emilio no perdía su cisgeneridad de hombre gay. Al mismo tiempo, sus condiciones de aparición estaban sustentadas en una red robusta de soporte social y económico: su visibilidad como líder activista, sus estudios profesionales en leyes y el respaldo de una familia clase media-alta y con poder político,<sup>19</sup> reducían su riesgo de sufrir algún tipo de violencia social en el espacio público.

Otra aparición me la contó Sayak Valencia, filósofa y escritora tijuanaense, reconocida internacionalmente por su término y libro homónimo “capitalismo gore”. Entre 2007 y 2008 —no recuerda la fecha<sup>20</sup>— Sayak salió a caminar por la avenida Revolución, ubicada en el centro de Tijuana.<sup>21</sup> Su vestimenta no era nada fuera de lo común, excepto por un arnés con dildo. Sayak comenta que las mujeres tardaban más en darse cuenta del dildo porque la veían a la cara; en cambio, los hombres era lo primero que veían y sus reacciones iban desde pánico hasta coqueteo, pasando por risa y asco. No recuerda haber sido violentada en ninguna de las realizaciones de esa performance. Otra acción que Sayak compara con la anterior, fue la performance *Hairy Tales* en la que se puso barba y salió al espacio público en Madrid (2005), España y en la Ciudad de México. Le sorprendió que la barba causara más incomodidad que el dildo, “trataban de ligarme o injuriarme”<sup>22</sup>; otrxs le pedían tomarse fotografías con ella, como si fuera un *freak show*.

19. Su padre, Ildelfonso Velásquez Martínez, fue agente del Ministerio Público de la Federación y presidente municipal de Tijuana de 1962 a 1965.

20. En el 2007 Valencia realizó la performance *Interpelación* en Madrid, España, con las mismas características, por lo que lo más seguro es que la performance que narra haya sido realizada en el 2008.

21. La avenida Revolución o “la Revo” como cotidianamente se le dice, es una calle que atraviesa el centro de Tijuana, la cual ha sido tradicionalmente turística.

22. Entrevista inédita con Sayak Valencia, 23 de marzo de 2018.

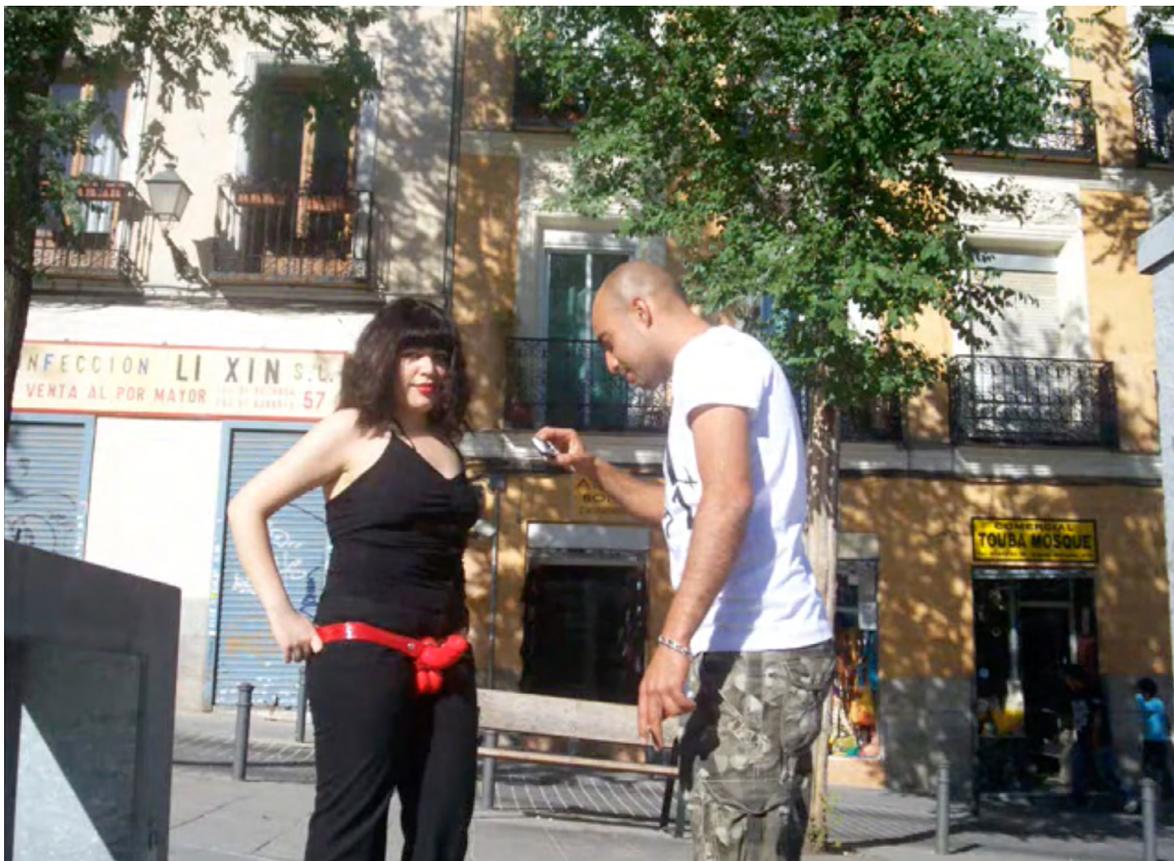
## ESPACIOS CONTRADICTORIOS

Prácticas performáticas y cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana



FOTO SUPERIOR: Sayak Valencia, *Hairy Tales*, 2005. Cortesía de la artista. México.

FOTO INFERIOR: Sayak Valencia, *Interpelación* (registro del performance en video), 2007. Fotografía de Nuria Duarte. Cortesía de la artista.



Las experiencias de Sayak confirman mi reflexión sobre Emilio Velásquez y su travestismo burdo. La barba postiza de Sayak estaba hecha de barba natural y el color concordaba con el de su cabello, “parecía una mujer barbuda, realmente”.<sup>23</sup> La representación que convoca legitimidad corporal, y no parodia, alerta a los policías del género. El falo prostético que Sayak portó en la primera performance no reclamaba legitimidad corporal en relación con el género, sino con la sexualidad. Tener un fenotipo cisgenérico de mujer transformó el dildo en una parodia, en un juego o chiste. Ni la barba ni el pene definen al género masculino, pues como dije, el género es performativo, inacabado y en un constante “errar”. Eso también le pasó a Sayak, cuando un hombre de la comunidad de los osos<sup>24</sup> leyó su barba como un juego y la tomó de la mano parodiando un romance entre ellxs. Este encuentro revela cierta consciencia de la performatividad del género, que en el caso de los osos, reconocen la performance de la hipermasculinización de sus cuerpos al dejarse crecer la barba y vello corporal, así como desarrollar cuerpos fornidos. Tal parece entonces, que la disputa es por mantener fijos ciertos atributos tradicionalmente asociados con uno y otro género, lo cual mantiene al sistema sexo-género y al orden social patriarcal.

En estas acciones, la noción de espacio seguro no se encuentra presente. Las performances se realizaron en la calle y aunque fueron ejecutadas por cuerpos individuales, lo cierto es que no estaban solos. Su red de soporte, integrada por amigxs, colegxs y fotográfxs, sostuvieron su existencia a pesar de sus condiciones precarias de aparición en el espacio público. En estos casos no se convocó a ocupar un espacio público y hacerlo seguro, sino que se organizaron de forma privada para aparecer en la calle y procurarse de manera colectiva, reconociendo de antemano su vulnerabilidad. No se constituyeron espacios cerrados sino comunidades efímeras, en las que lxs integrantes se cuidaban

23. Entrevista inédita con Sayak Valencia, *ibid.*

24. La comunidad de los osos es una subcultura gay integrada principalmente por hombres de cuerpos fornidos y con vello facial y corporal abundantes; existen otras categorías como “cachorro” o “nutria”, las cuales se asignan dependiendo de la edad, compleción y tipo de crecimiento de vello de los hombres vinculados a esta comunidad.

unxs a otrxs. Esta decisión evitó su confinamiento a un espacio donde las disidencias sexo-génericas fueran normalizadas; en cambio, permitió la intervención del contexto social inmediato en el que ocurrieron las performances. Lxs artistxs reclamaron la característica del espacio público como lugares de encuentro entre las diferencias, pues reconocieron que es ahí donde se construyen las convenciones que dan paso a la constitución de instituciones de gobernanza.

En el 2014 Sayak Valencia y Katia Sepúlveda —artista chilena— convocaron a una audición de performances para el evento Lx Jotx Nostrx. La convocatoria es breve, pero específica que el tema de los performances debe enmarcarse en “gender-cuir, queer, trans, gender hacker, gender decolonial, transfeminismo y más! [sic.]”.<sup>25</sup> El viernes 22 de mayo del mismo año se llevó a cabo el party + line up de performances *Lx Jotx Nostrx* en Porky’s Place, un bar popular en los años 2000 en el que confluían distintas tribus urbanas, que para esos años ya iba en decadencia. El lugar estaba medio vacío, éramos un público más bien especializado o afectivo, que seguíamos el trabajo de Sayak y/o el de algunxs de lxs performers.

En el statement de Lx Jotx Nostrx incitan a “la creación colectiva de espacios para compartir una práctica lúdica donde la diversidad y las disidencias se vuelvan una fiesta que celebra las políticas y el agenciamiento de lo trans/marica/puta/tortillera/tullidxs”.<sup>26</sup> No mencionan la frase “espacio seguro”, ni en su statement ni en la promoción de la fiesta, aunque la descripción de los espacios a los que incitan a crear bien podría ser la de espacios seguros.

Fue hasta el evento *Not Sorry: Saturnalia – Queer Exxtravaganza*, celebrado el sábado 14 de enero del 2017, que el concepto de “espacio seguro” apareció por primera vez en los eventos de performance en Tijuana. El formato era similar al de Lx Jotx Nostrx,

25. Blog de Lx Jotx Nostrx: <https://lxjotxnstrx.wordpress.com>

26. Blog de Lx Jotx Nostrx, *ibid.*

una fiesta con un line up de performances en el bar Technique, ubicado en el centro de la ciudad, organizada por Sarah Alvarado Zarza y Judith Cabrera de la Rocha. El evento fue promocionado como un espacio seguro, “libre de *body shaming*, homo’les’bi’trans’fobia, racismo, clasismo, capacitismo, sexismo, misoginia, gordofobia o cualquier otra forma de discriminación o acoso”. Curiosamente, fue en este evento donde presencié la agresión hacia un performer durante su presentación. Dino Dinco, curador de performance y artista multidisciplinario de Estados Unidos, presentó su performance *Sin título* (2017), el cual terminó abruptamente por la acción de una persona del público, quien tiró de los listones de un bonche de globos atados a un dildo de cristal que el artista resguardaba en su ano. La acción fue interpretada como una agresión contra el cuerpo del artista, causando incomodidad y tensión generalizada. Dino dejó el espacio común del bar para entrar a una especie de camerino, donde Sarah lo atendió, mientras Judith medió la situación con la persona que provocó el suceso, para entender sus motivaciones y decidir qué acciones tomar. La persona permaneció en la fiesta.<sup>27</sup>

En estos ejemplos, el espacio público ya no es la calle sino bares en los que existen ciertas restricciones, como contar con la mayoría de edad para ingresar o acatar otras reglas del negocio. Son espacios públicos sostenidos en el intercambio económico, su lógica está regida por el consumo. Al rentarlos, lxs organizadores cuentan con cierto nivel de control sobre quién tiene derecho a permanecer. En el caso de la persona que agredió al performer, una consecuencia podría ser su expulsión. En la fiesta de Lx Jotx Nostrx éramos tan pocxs y prácticamente todxs conocidxs que el espacio público seguro pareció transformarse en uno privado. En ambos casos, nuestra guardia, nuestro cuidado colectivo, se relajó debido a la promesa de la seguridad, de la convivencia de cuerpos e ideologías compatibles. Sin embargo, al no ser espacios

27. En una charla informal con Dino (2023), le pregunté sobre este suceso. Dino lo recuerda como un episodio divertido en su práctica performática, como algo a lo que unx performer se expone como parte integral de su práctica artística. Pienso que es su memoria la que se ha transformado con el paso de los años, en la que las emociones del momento se han matizado y la comprensión del suceso se ha nutrido de más elementos.

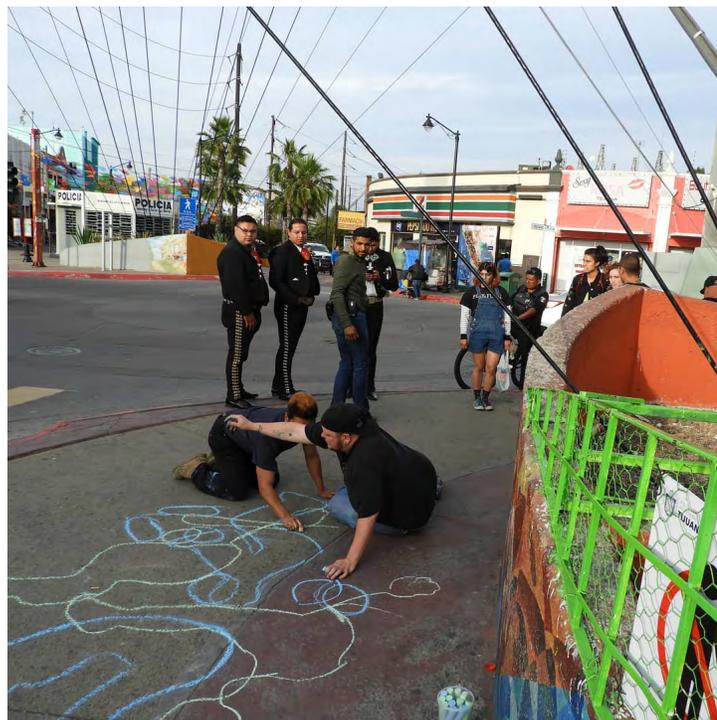
herméticos, nuestra vulnerabilidad como cuerpos sexo-género disidentes puede pasarnos desapercibida y entonces ocurrir agresiones que no anticipamos, a diferencia de la calle, en la que hemos aprendido que podemos ser aniquiladxs por el hecho de existir.

Finalmente, tenemos a Tijuana Performera y La Sagrada Familia. Tijuana Performera es un grupo de artistas multidisciplinarixs y emergentes interesadxs en las pedagogías horizontales y el arte acción, el cual fue creado en 2017 por Edin Solís y Abel Hernández, quienes también lo coordinan. Entre sus actividades están dos encuentros de experimentación performática, exposiciones y tres laboratorios enfocados al performance. Una de sus sedes recurrente es Enclave Caracol, un espacio comunitario autónomo, ubicado en el centro de Tijuana, el cual encamina sus actividades a la gestión social comunitaria, la ayuda a migrantes y la procuración de la diversidad sexo-genérica. Por su parte, La Sagrada Familia es un colectivo de artistas disidentes, fundado en 2018 por Isaías Loyo, alias Palmira del Mar, quien también lo dirige. La propuesta de La Sagrada Familia incluye el concepto de “performance party” una “intersección entre fiesta y arte-acción” que busca deconstruir las normas, liberar a lxs asistentes y hacer arte. Hasta el momento han realizado ocho *performance parties*, una compilación de video-performance y han participado en conversatorios y charlas.

## ESPACIOS CONTRADICTORIOS

Prácticas performáticas y cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana

FOTO: Duff Norris en colaboración con Edin Solís, *Intimacy Echoes*, 2019. Cortesía de Tijuana Performera.



Aunque el uso explícito de la frase “espacio seguro” en las redes sociodigitales de estas organizaciones es reciente, del 2019 a la fecha, en sus enunciaciones podemos inferir sus posturas con relación a construir espacios para las disidencias sexo-genéricas y el arte-acción. En el caso de La Sagrada Familia, fue en un post en Facebook e Instagram del 10 de octubre del 2019 en el que se posicionó respecto a un caso de homofobia que llegó a la violencia física por parte del equipo de seguridad del bar Sticky, donde menciona por primera vez el concepto de “espacio seguro”. El comunicado parece haber sido publicado debido a que unos días antes del suceso, el 29 de agosto, La Sagrada Familia realizó su sexto *performance party* en las instalaciones de Sticky. El texto iniciaba así: “LA SAGRADA FAMILIA es un proyecto itinerante que busca generar un espacio seguro [énfasis propio] para la diversidad-disidencia sexual, el arte y la fiesta en los lugares que intervenimos con nuestra presencia”. Después, el 22 de octubre del 2021, publicaron el siguiente texto a través de sus redes sociodigitales:

“trabajamos en crear un *espacio más seguro* [énfasis propio]. No toleramos machismo, les-bi-homo-trans-fobia, racismo, clasismo, sexismo, xenofobia, misoginia, acoso, discriminación, y ningún acto de odio o prejuicio hacia lxs cuerpxs diversxs y disidentes”.

En el caso de Tijuana Performera las menciones del espacio seguro han sido más sutiles, generalmente como leyenda al final de la promoción de un evento. Por ejemplo, en su *post* del 05 de mayo del 2023 en Instagram, en el que promocionan la 1ra Muestra de Performance en el marco del V Coloquio de Arte y Género en Mexicali, Baja California, su *copy* cierra con la leyenda “Espacio libre de odio”, acompañada por los emojis del megáfono dorado y la bandera trans. Otro ejemplo es su publicación del 05 de septiembre del 2023 sobre su Laboratorio Mutantx 3 en el marco del I Congreso BiNacional de las Fronteras Norte-Sur del Performance y las Artes Vivas, en el que agradecen a lxs organizadores por “procurar *espacios seguros* [énfasis propio] para lxs performancerxs”. Sin embargo, en una anécdota narrada por Abel Hernández,<sup>28</sup> la tensión entre espacio seguro y espacio público se vuelve evidente. El episodio contado por Abel refiere al arresto de Edin Solís y Duff Norris cerca de la Plaza Santa Cecilia<sup>29</sup>, durante la performance *Intimacy Echoes* (2019). La acción de Norris y Solís consistió en dibujar con gis, sobre la banqueta, los movimientos que surgían de su diálogo corporal. La primera reacción de Abel fue hablar con la policía; en una de sus frases se deja ver el cuidado colectivo: “nos están agarrando a todos”.<sup>30</sup> Al ver que no funcionaba, Abel se tiró al suelo junto a ellxs: “si en un momento nos llevan, ahí vamos a ir toda la bola de jotos”.<sup>31</sup>

La estrategia de la red de soporte, que identifiqué en las acciones de Emilio Velásquez y Sayak Valencia, también fue utilizada por Abel. La estrategia funcionó y Edin y Duff fueron liberadxs. La acción era parte de las actividades de Tijuana Performera, las cuales te-

28. La anécdota la narró en el marco de la presentación *Laboratorio Performance Tijuana* en el V Coloquio de Arte y Género, celebrado del 11 al 13 de mayo del 2023, en Mexicali, B. C.

29. La Plaza Santa Cecilia es una plaza pública ubicada en el centro de Tijuana. La plaza ha sido sitio de realización de performances y protestas desde los años 1980 y su vida nocturna ha estado vinculada a la comunidad LGBTQ+.

30. Abel Hernández, “Laboratorio Performance Tijuana”, Video de facebook, 12 de mayo del 2023. <https://fb.watch/p2TkbWL9fY/>

31. Abel Hernández, *ibid.*

nían como sede el espacio seguro del Enclave Caracol, pero que comenzaron a expandirse por el espacio público aledaño. En la narración de Abel resuena el contraste entre ambos espacios: “nos hace alarmarnos [el episodio] de qué nos puede suceder cuando estamos en el campo externo, en la realidad”.<sup>32</sup> El espacio público no es seguro para los cuerpos sexo-género disidentes, al menos no para aquellxs que no hacen lo que se supone deberían hacer, por ejemplo, celebrar su orgullo en una fecha específica. El espacio público no es seguro si el poder no lo permite. Abel recuerda que justo a unos metros del arresto se celebraba la marcha del orgullo LGBTQ+: “mientras estaban haciendo sus aproximaciones corporales hasta llegar al Enclave, no dieron ni dos, tres metros de recorrido cuando los agarró la placa, mientras, se celebraba el festival de la diversidad y todo eso”.<sup>33</sup>

## Conclusiones

Como he mostrado, la creación de espacios seguros públicos no parece ser la solución para evitar sufrir actos de violencia. Además, estos espacios asegurados/protectores acotan la incidencia de los cuerpos sexo-género disidentes durante la performance, pues las acciones de lxs artistas constituyen realidad en una excepción, en el “ahuecamiento” de la realidad social. En otras palabras, en los espacios seguros públicos las prácticas performáticas de los cuerpos identificados con las disidencias sexo-genéricas se ven reducidas a representaciones estrambóticas que reiteran la separación social de lo normal y lo anormal, pues se convierten en espacios de permisibilidad legítima.

Como menciona Fernanda Carvajal, “tal como la fiesta y el carnaval habilitan un espacio de cancelación de reglas, de éxtasis y tiempo profano controlados para luego volver al orden habitual, la transgresión presupone la interrupción episódica y muchas veces funcional de

32. Abel Hernández, *ibid.*

33. Abel Hernández, *ibid.*

la continuidad social normativa”.<sup>34</sup> En ese sentido, en aras de la supervivencia nos auto-confinamos y escondemos de la mirada pública, pero sin que eso signifique seguridad efectiva y duradera. Al no aparecer en el espacio público, este lugar de reintegración de la unidad y definición de la ciudadanía, las instituciones de gobernanza no se transforman, manteniendo la amenaza latente de la impunidad hacia actos de violencia contra cuerpos sexo-género disidentes, por parte de la policía —como ocurría todavía en los años 1990 en los bares gay de Tijuana<sup>35</sup> y continúa, como en el caso de Edin y Duff— o por parte de empleados de espacios, como ocurrió en Sticky bar.

En este breve recorrido por algunas de las prácticas performáticas de cuerpos sexo-género disidentes en el espacio público de Tijuana, revisé las condiciones de aparición de esos cuerpos en las que su configuración performática influye de manera decisiva sobre la recepción de las personas, reacciones que van desde el juego y la complicidad hasta la injuria y la violencia física. Tanto las calles como los espacios seguros públicos exponen a los cuerpos al riesgo letal de la discriminación. ¿De qué sirven, entonces, los espacios seguros?

Al representar el espacio público un riesgo letal, se vuelve vital la procuración de espacios seguros. Sin embargo, es importante estar conscientes de su contradicción como espacios inclusivos/exclusivos, además de su evidente precariedad como espacios asegurados/protectores, pues la promesa de la seguridad es meramente performativa y se sostiene en la colectividad disidente y no en una convención social extendida. Al constituirse como una excepción, como ahuecamiento de la realidad social democrática, se convierte en un reforzamiento de la organización social de lo legítimo y lo ilegítimo, reiterando a su vez las condiciones de precariedad que los cuerpos sexo-género disidentes experimentan en el espacio público, pues las instituciones de gobernanza no son interpeladas ni transformadas para garantizar la seguridad de todxs.

34. Fernanda Carvajal, *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. (Ediciones Metales Pesados, 2023), 53.

35. El 30 de noviembre de 1991 se registró una redada policial masiva en los bares dirigidos a público gay ubicados en el centro de Tijuana.

## Referencias

### Bibliografía

- BUTLER, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Berkeley: Harvard University Press, 2015.
- CARRIÓN, Fernando, "El espacio público es una relación no un espacio", en *Derecho a la ciudad: una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina*, editado por Fernando Carrión Mena y Manuel Dammert-Guardia, 191-219. Lima: CLACSO, Flacso – Ecuador, IFEA, 2019.
- CARVAJAL, Fernanda, *La convulsión coliza*. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2023.
- ESCALANTE, Antonio, "Tijuana, un pueblo sin memoria" en Bertrán, Antonio, (ed.), *Damas y adamos: Conversaciones con protagonistas de la diversidad sexual*. Ciudad de México, Ediciones B México, 2017.
- MUÑOZ, José Esteban, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

### Artículos

- BERGER, Emmanuelle Anne y MITCHELL, Lia Swope, "Topolitics of the Safe Space". *Theory & Event* 26, no. 3: 576-596, 2023. <https://doi.org/10.1353/tae.2023.a901579>
- BUTLER, Judith y LOURTIES, Marie. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*, 18, octubre 1, 1998. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4000255>
- ESPITIA, Ingrid, et al., "La 'princesa antropóloga': disciplinamiento de cuerpos feminizados y método etnográfico". *Nómadas*, no. 51: 99-115, 2019. DOI: 10.30578/nomadas.n51a6
- FORTIS, Daril, "¿Cómo llegamos a la Performance Fronteriza?" *Post(s)* 7, no. 1: 208-27, 2021. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i1.2418](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2418)
- MONROY, Norman, "La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica". *Revista de estudios de género. La ventana* 6, no. 52: 100-131, 2020. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88463464004>

### Videos

- HERNÁNDEZ, Abel, "Laboratorio Performance Tijuana". Video en Facebook, 12 de mayo del 2023. <https://fb.watch/p2TkbWL9fY/>



# Los espacios compartidos de una práctica

## Los blogs de Lagartijas Tiradas al Sol

Francisco Lerios

En diferentes ocasiones a lo largo del mes de agosto en la Ciudad de México —la mayor parte del tiempo desde la mesa de mi cocina, sentado frente a la pantalla de mi computadora—, recorrí los espacios de dos blogs. Ambos son accesibles, en teoría, desde cualquier lugar del mundo con una conexión a internet. Siendo agosto del 2023, ambos pueden aparecer en una pantalla al escribir las palabras adecuadas en un buscador, aun si ninguno ha sido actualizado desde hace algunos años. Su accesibilidad y la distancia temporal que mantengo con su última modificación hacen que la experiencia de recorrerlos parezca estable, como pisar un suelo firme, pero, ¿realmente es así?

Hay diferentes formas de recorrer el espacio de un blog, así como con el espacio de cualquier tipo. Se cuenta con algunas claves de movimiento básicas, donde los ojos y los dedos organizan al resto del cuerpo que se encorva, se acerca, se concentra o se relaja. Se hace clic o se desplaza hacia abajo o hacia arriba. Se leen palabras, se miran imágenes. Se sigue el flujo de información de forma suelta o rigurosa, cronológicamente o no, revisando cada entrada, desplegando sus comentarios y respuestas, siguiendo sus vínculos.

La entrada (el *post*), escribe Jodi Dean en *Blog Theory*, es la esencia del blog. Esta unidad básica de construcción es sumativa, archivable y tiene también

un carácter fantasmal: su presencia perdura, incluso más allá de la supervivencia del blog mismo; la entrada puede ser copiada, replicada, reposteadada. Si en su contenido una entrada puede ser cualquier cosa, es en el hecho de sumar donde Dean encuentra el denominador común:

*Las entradas persisten como rastros de sus creadores (sean estos individuos, grupos o máquinas), rastros de la adición de algo más. La adición puede ser original: mi voz, mi imagen, mi remix. Contribuyo marcando no sólo el hecho de estar aquí, de que tengo un punto de vista, sino de que estoy participando. Estoy participando en la construcción y extensión de una manera de estar juntos.<sup>1</sup>*

Para Geert Lovink los blogs son principalmente usados como herramientas para gestionar el yo, entendido en este contexto a grandes rasgos como “la capacidad de construir vínculos entre pedazos de contenido”.<sup>2</sup> Pero en el ensamblaje que compone al yo está implicada una noción particular de lo social: “lxs bloguerxs exponen el presente en el que se encuentran inmersos. Bloguear es la respuesta a la ‘individualización de la desigualdad social’. La respuesta no viene tanto en la forma de la acción colectiva, sino como una vinculación hiper-individual masiva. Esta es la paradoja de la red; simultáneamente hay construcción y destrucción de lo social a mano”.<sup>3</sup>

La pregunta por el modo particular de sociabilidad activada por los blogs tiende a hacer comparaciones con géneros existentes de producción escrita, principalmente los diarios personales y el periodismo, comenta dannah boyd. Para ella, un acercamiento más profundo tendría que considerar al *blogging* más ampliamente como un conjunto diverso de prácticas, y a los blogs y sus entradas simultáneamente como medio y producto de estas. Las prácticas del blogueo se caracteri-

1. Mi traducción del original en inglés: “Posts persist as traces of their originators (whether the originators be individuals, groups, or machines), traces of the addition of something else. The addition may be original – my voice, my image, my remix. I contribute to mark not simply the fact that I am here, that I have a view, but that I am engaging. I am participating in the construction and extension of a manner of being together.” Jodi Dean, *Blog Theory* (Cambridge: Polity Press, 2010), 47.

2. Geert Lovink, *Zero Comments: Blogging and Critical Internet Culture* (Nueva York: Routledge, 2008), 33.

3. Mi traducción del original en inglés: “[...] bloggers expose the present in which they find themselves caught. Blogging is the answer to “individualization of social inequality.” It hits back, not so much with collective action, but with massive hyper-individual linking. This is the network paradox; there is simultaneous construction and destruction of the social at hand”. *Ibid.*, 29.

zan —escribe boyd— por desafiar las distinciones entre textualidad y oralidad, corporalidad y espacialidad, público y privado.<sup>4</sup> Volveré más adelante a la difusión de algunos de estos límites. Antes, quiero denotar cómo el término “prácticas” describe aquí un campo amplio que vincula agentes, tecnologías y plataformas, amarrados de maneras singulares en los contactos entre escrituras, lecturas y réplicas, sucediendo en una variedad de distancias en el espacio y el tiempo.

Pensar en prácticas es necesario para atender la particularidad de los blogs que voy a comentar: *Lagartijas Tiradas al Sol*<sup>5</sup> y *El rumor del oleaje*,<sup>6</sup> activos (en cuanto a la escritura de sus entradas) entre 2009 y 2014 y entre mayo y noviembre de 2010, respectivamente. Ambos fueron creados por miembros del colectivo de artistas (dedicadx pero no únicamente enfocadx en las artes escénicas) Lagartijas Tiradas al Sol, quienes en el encabezado del blog homónimo, se presentan así: “Desarrollamos proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras; queremos dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. no tiene que ver con el entretenimiento, es un espacio para pensar”.

Pensar en prácticas es útil de varias maneras. Lo que estos blogs construyen, a través de una variedad de fragmentos textuales, visuales y en algunos casos auditivos, es el relato de una práctica; un relato ensamblado en la vinculación de múltiples personas y perspectivas (moviéndose entre el yo de lxs miembrxs, el nosotros del colectivo y la cita), modos escriturales (reflexiones sobre procesos creativos y vitales, notas de investigación, anuncios de presentaciones públicas, documentación y crónica del trabajo) y relaciones comunicativas hacia un exterior (que varía en un amplio espectro desde la frontalidad hacia un público amplio indefinido, las comunicaciones íntimas en respuesta a comentarios u otros blogs y la introspección,

4. danah boyd, “A Blogger’s Blog: Exploring the Definition of a Medium”, *Reconstruction* 6 (4), 2006, <https://www.danah.org/papers/ABloggersBlog.pdf>

5. *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), <https://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/>

6. *El rumor del oleaje* (blog), <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/>

abierta a otrxs). Entran también en juego las prácticas de lectura —la mía y las de otrxs lectorxs— y los rastros que dejan en la forma de comentarios o en sus tráficos informáticos.

Prácticas diferentes —la escritura del blog, el quehacer creativo y vital más amplio del colectivo, la lectura y seguimiento desde una distancia— entran en contacto. Quiero recordar aquí lo que la filósofa Isabelle Stengers ha nombrado en diferentes momentos de su trabajo como una ecología de prácticas, uno de cuyos planteamientos es proponer que no hay práctica de producción de conocimientos que sea independiente a su entorno. Para Stengers, unx practicante de la ecología de prácticas (es decir, alguien dedicadx a abordar las prácticas de su interés, atendiendo la complejidad de cómo estas se relacionan con su medio particular) no puede evitar que al cruzar dentro del límite de la práctica que estudia, su interpelación se vea transformada en intención y objetivo, lo que la autora llama un necesario “malentendido”. El malentendido para Stengers es importante y sostenerlo implica alejarse de una nostalgia por una comunicación lisa y fiel, abandonar la creencia que unx puede ponerse en los zapatos de lx otrx y que los bordes entre una práctica y su exterior pueden obviarse. El cruce constante que hace la escritura sobre una práctica, transformando sus intenciones y acercamientos a través de malentendidos, pasa a formar parte del entorno de la práctica, del medio donde se desarrolla; permite entenderla a través de sus bordes y contactos.<sup>7</sup>

El borde, entonces, puede desafiar algunas de las nociones que podrían considerarse constitutivas de la escritura de blogs personales: el acceso, la transparencia, la autenticidad. ¿Qué se espera del relato de un proceso creativo, vuelto público de esta forma? Y, escribiendo desde una distancia temporal y espacial, ¿qué podemos aprender de la experiencia de estos blogs sobre cómo entra en lo público una práctica ar-

7. Isabelle Stengers, “Introductory notes on an ecology of practices”, *Cultural Studies Review* vol. 11 no. 1 (marzo 2005), 189.

tística, una especialmente autodefinida en su deseo de borrar límites entre la vida y el trabajo?

### Tomarse el tiempo de vivir en el mundo (Escribir)

La práctica de escritura autorreflexiva del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol es amplia y plural. En los últimos años he podido seguirla a través de una variedad de materiales: reflexiones y posicionamientos éticos y políticos, bitácoras de procesos, registros de los procesos de investigación documental, entre otros.<sup>8</sup> Me interesa la producción escritural del colectivo por el determinismo y perspectiva sobre el quehacer propio que sostiene; en sus diferentes superficies pueden encontrarse preguntas por los procesos largos de un quehacer; preguntas por la continuidad y el sostenimiento, por la transformación y la respuesta al contexto.

Una entrada del blog Lagartijas Tiradas al Sol titulada “Escribir, leer, pensar, observar, tomarse el tiempo de vivir en el mundo...” y fechada el 27 de marzo de 2009, ofrece una perspectiva sobre el deseo de sostener esta práctica:

8. <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/> y en el sitio web del colectivo: <http://lagartijastiradasalsol.com/>. Posteriormente, en el blog de Proyecto Yivi, activo desde 2015: <https://proyectoivi.wordpress.com/> y en el libro *La verdad también se inventa. Diecisiete años de trabajo por Lagartijas Tiradas al Sol*.

9. Luisa Pardo, “Escribir, leer, pensar, observar, tomarse el tiempo de vivir en el mundo...”, *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), 27 de marzo de 2009, <https://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2009/03/escribir-leer-pensar-observar-tomarse.html>

Me resulta importante escribir, y publicar, y actuar, y decir y formular.

A veces me cuesta mucho trabajo estructurar lo que en mi cabeza (o en todo mi sistema) parece tan claro y seguro; cuando escribo, me doy cuenta de mis carencias y de mi falta de hábito...

En fin hay que tratar...

**Escriban comentarios, ideas, referencias literarias, lo que quieran: COMUNICuémonos.**



FOTO: 9

En estas palabras parece marcarse una distinción: tomarse el tiempo de escribir como algo adicional o posterior al mero hecho de estar, hacer y actuar en el mundo. Pero tomarse el tiempo de escribir construye también una forma de estar; la práctica de escritura que esta entrada describe y que el blog homónimo del colectivo documenta; no únicamente reflexiona sobre un quehacer más allá de la escritura, sino que hace de la escritura y su circulación un espacio importante de práctica e intercambio público.

¿Cómo aproximarse a esta práctica más allá de clasificaciones estables entre géneros de escritura, o divisiones jerárquicas entre lo que puede ser considerado como “obra” y materiales procesuales o periféricos? En este sentido, resulta útil la noción de *auto-teoría* que Lauren Fournier desarrolla en su libro *Authotheory as Feminist Practice*, donde la describe como una práctica de escritura distinta a los géneros de la autobiografía y la memoria. La auto-teoría respondería más bien a lo que la escritora Maggie Nelson llama *life-writing* (que podríamos traducir como *vida-escritura*): una práctica más que un género, una escritura activa que sucede en tiempo presente en un trabajo constante de alinear el discurso con la vida, la teoría con la primera persona.<sup>10</sup> Para Fournier, “vivir también implica una práctica de pensar; en muchas prácticas autoteóricas, tanto el arte hacer como el vivir se convierten en prácticas que la artista teoriza. La vida y el arte, la teoría y la práctica, y sus interrelaciones se convierten en objetos y lugares de teorización”.<sup>11</sup>

En su recorrido por los usos del término, Fournier se detiene en la descripción que la teórica y documentalista Mieke Bal ofrece de esta forma de práctica: “una forma continua y en espiral de la dialéctica análisis-teoría”.<sup>12</sup> Para Bal, el término articula una

**(...) modalidad reflexiva que me permite reconsiderar mis propias convicciones teóricas en**

10. Lauren Fournier, *Authotheory as Feminist Practice* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021). Kindle.

11. Traducción mía del original en inglés: “Living, too, involves a practice of thinking; in many autotheoretical practices, both artmaking and living become practices that the artist theorizes. Life and art, theory and practice, and their interrelationships become objects for, and sites of, theorizing”. Ibid.

12. Mieke Bal, “Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics” en *A Companion to Contemporary Documentary Film*, editado por Alexandra Juhasz y Alisa Lebow (Chichester: John Wiley & Sons, 2015), 124.

*vista de los encuentros con la alteridad de los que yo misma participo. [...] una forma de pensar que integra mi propia práctica de hacer arte como una forma de pensamiento, y reflexionar sobre lo que he hecho como una continuación del hacer.*<sup>13</sup>

El carácter temporal de la auto-teoría como práctica continua, espiral; como entrelazamiento de los tiempos del hacer y del pensar, complica una separación clara entre la práctica y la escritura de un modo que parece más sensible a los contenidos diversos y fragmentarios del blog *Lagartijas Tiradas al Sol*. Reconocer este entrelazamiento también abre otras preguntas: ¿Cómo es que el hábito de la escritura transforma y encauza a la práctica que describe? ¿Qué temporalidades de una práctica creativa permiten percibir estas escrituras? Y, ¿qué formas de audiencia, participación e intercambio acuden a su encuentro?

### Seguir siendo en la práctica (Memorar)

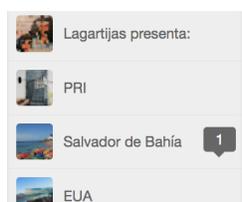
“Este escrito se dirige a la idea de recuento y homenaje”, puede leerse en *Dejo de hacer todo por hacer lo que hago*. El texto fue publicado en abril de 2014 poco tiempo antes del décimo aniversario de la primera placa que el colectivo develó marcando la temporada de una de sus obras. En palabras de Luisa Pardo: “lo que sea que signifique ese ritual de fundir metal, aplastarlo, volverlo un rectángulo plano, imprimir en él imágenes y nombres, cubrirlo con una tela roja, invitar a mucha gente y enseñarle la placa después de una función y antes de unos vinos”.<sup>14</sup> La coyuntura en la que se posiciona el texto explícitamente —el aniversario de la primera placa y el reciente develamiento de otra placa meses antes de su publicación— es importante.

13. Mi traducción del original en inglés: “Here I introduce the reflexive modality which allows me to reconsider my own theoretical convictions in view of encounters with otherness to which I am myself a party. The term “auto-theory” indicates a form of thinking that integrates my own practice of art making as a form of thinking, and reflecting on what I have made as a continuation of the making”. Ibid, 134.

14. Luisa Pardo, “Dejo de hacer todo por hacer lo que hago”, *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), 4 de abril de 2014, <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2014/04/dejo-de-hacer-todo-por-hacer-lo-que-hago.html>

Parece ser que la incomodidad frente al acto de memoria institucional expresada en palabras de Luisa se activa en este texto, en su deseo por plantear en términos propios lo implicado por el recuento y el homenaje, una mirada al pasado que es en sí misma práctica presente, y que pone en juego las agitaciones vitales que sostienen la práctica en su futuridad.

Por un lado, la placa (“lo que sea que signifique”) y por otro:



Este escrito se dirige a la idea de recuento y homenaje. Homenaje al espacio que, por lo menos a mí, me ha enseñado casi todo lo que ahora sé. Es un homenaje al tiempo recorrido, a la generosidad aprendida, al poder de organizar las ideas, de plantear las preguntas, de generar la energía, de vivir el desencuentro, de sufrir el encuentro, de materializar la armonía, de conocer latitudes inimaginables de otra forma, de ganar dinero, de beber alcohol, de ver el cambio concreto, el espiritual, de entender a mis padres, de construir estéticas, de decir mentiras, de creerme honesta, de amar y odiar, de madurar, de comerme la manzana podrida y vomitarla.

FOTO: <sup>15</sup>

En contraste al carácter institucional de la placa, el modo de recuento y homenaje que activa la escritura de Luisa son cualitativamente distintos. En primer lugar, aquello que se rememora no es la participación sostenida dentro de un marco institucional estable, sino la existencia continuada dentro de un medio mucho más difuso de acción (“lo colectivo entendido como un sueño, que cuesta mucho trabajo descifrar en la vigilia”).<sup>16</sup> Por otra parte, la idea de continuidad a la que apela el texto no es una que se refiera a la reproducción/ repetición en el tiempo, sino a un entendimiento más complejo de lo que significa quedarse en y con una práctica colectiva: “Y estamos los que somos y se fueron los que éramos. Pero estos seremos siempre. Ese es el aprendizaje mayor. (...) Estos de aquí seguiremos siendo”.<sup>17</sup>

Seguir siendo en la práctica, como la idea de continuidad que se articula aquí, no viene en la eliminación de las fricciones propias de un proceso creativo colectivo, ni con el allanamiento del tiempo y el espacio, vaciados de los obstáculos que se interpondrán a la efectucción de un quehacer. Si en un primer momento

<sup>15</sup>. Luisa Pardo, *ibid.*

<sup>16</sup>. Luisa Pardo, *ibid.*

<sup>17</sup>. Luisa Pardo, *ibid.*

el texto expone: “nos dimos cuenta que para pensar, producir, escribir, actuar y dirigir proyectos lo único que necesitamos es espacio y tiempo. Después rompimos con una de nuestras escuelas. Nos dirigimos hacia otro lugar. Nos internamos en otras profundidades”, más adelante, la apertura de un campo de acción y la ruptura con ciertos modelos de reproducción del quehacer dejan de ser las condiciones únicas que aseguran la persistencia de una práctica: “En due-mevela, agitados, hemos insistido en que se puede. Aunque en realidad a veces se puede y a veces no —el contexto, los momentos de vida, las personalidades, las ideologías, la disposición—. Lo que no podemos pasar por alto es que sin el paso de la caballería, este suelo no sería tan fértil”.<sup>18</sup>

La imagen de la fertilidad del terreno me interesa aquí por el giro metafórico que propone, moviéndose de la continuidad de una práctica como fruto de una temporalidad acumulativa, a la continuidad como fruto del habitar y cuidar un suelo vuelto fértil por aquellas “voluntades que han pasado por aquí”,<sup>19</sup> un entramado de vidas y trabajos singulares, presentes y pasados, sin los cuales la potencia futura de la práctica no sería posible. En la continuidad de “seguir siendo en la práctica” no hay borrón y cuenta nueva, sino lo que Cristina Rivera Garza describe como compartir el “tiempo de residencia” con presencias presentes, pasadas y futuras: un entramado que nunca es una *tabula rasa* para la acción, sino un campo donde lo pasado persiste y lo futuro es latente. Compartir el “tiempo de residencia” de esta forma implica reconocer que toda escritura presente se sostiene en lo que anteriormente fue escrito por otrxs y de muchas otras maneras, tanto como en el potencial futuro de lo que será reescrito por otrxs de muchas otras maneras.

18. Luisa Pardo, *ibid.*

19. Luisa Pardo, *ibid.*

## Poner la atención donde hacía falta (Investigar)

*Lejos de ser una tarea rígida con formato pre-establecido, la investigación es en realidad una forma de la imaginación y del cuidado. Lo que nos permite acercarnos a los enigmas que poco a poco genera la práctica de la escritura no es una identidad compartida, sino el trabajo propicio y propiciatorio de la tensión que es tanto material como espiritual. La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo. Investigar es una forma de extender el abrazo.<sup>20</sup>*

El blog *Lagartijas Tiradas al Sol* documenta a lo largo de 2009 los inicios y primeras manifestaciones del proyecto *La Rebeldía*. Del proyecto surgirían en 2010 la obra *El rumor del incendio*, el blog *El rumor del oleaje* y el libro *El rumor del momento*. La obra *El rumor del incendio*, ampliamente presentada desde su estreno en 2010 hasta su última función en 2015, entreteje la historia de las guerrillas revolucionarias en México durante los sesenta y setenta con la perspectiva singular de la militancia de Margarita Urías Hermosillo, madre de Luisa Pardo. El libro *El rumor del momento*, publicado en 2010 y reimpresso en 2013, lleva la investigación sobre el pasado a la conformación de una polifonía presente: el guión de *El rumor del incendio* es precedido en la publicación por contribuciones escritas o gráficas en las que personas cercanas al colectivo y al proceso de *La Rebeldía* responden a esta noción desde su presente.

El blog *El rumor del oleaje*, con entradas publicadas entre mayo y noviembre de 2010 y aún accesible a la fecha, vuelve público el devenir de la investigación en su recorrido con y entre los diferentes sedimentos documentales entre los que destacan: fragmentos o resúmenes de lectura de los libros *México Armado: 1943-1981*, de Laura Castellanos publicado por

20. Cristina Rivera Garza, Center for Latin American Studies, UC Berkeley, "Escrituras geológicas", conferencia y conversatorio con Natalia Brizuela, y Alfonso Fierro. 8 de diciembre de 2021, video accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qEgEeatpOo8>

Era en 2007; *Los movimientos armados en México, 1917-1994* publicado por El Universal en 1994; *Ni Dios Ni Amo, citas de los anarquistas*, publicado en 1970 por la editorial Extemporáneos; digitalizaciones de documentos de la Liga Comunista 23 de Septiembre, selecciones de notas periodísticas de los sesenta y setenta y contemporáneas a la investigación; una carta manuscrita de Dení Prieto Stock, militante de las Fuerzas de Liberación Nacional asesinada por el ejército mexicano en febrero de 1974; y fotografías obtenidas del Fondo Hermanos Mayo, albergado en el Archivo General de la Nación, así como del archivo del Centro de Investigaciones Históricas de los Movimientos Armados (CIHMA), del acervo histórico de la fundación ICA. Igualmente importantes son las fotografías tomadas de periódicos contemporáneos y por parte del colectivo mismo para puntuar o documentar el proceso de investigación.

Entre estos fragmentos diversos destaca una serie de entradas firmadas por la Comandante Margarita, a través de las cuales es posible percibir cómo la investigación histórica es encarnada por un cuerpo situado en una coyuntura específica; cómo el cuerpo de la que investiga vive la tensión “material y espiritual” descrita por Rivera Garza.

21. Comandante Margarita, “Margarita”, *El rumor del oleaje* (blog), 4 de mayo de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/05/04/margarita/>

Tantas veces me dolía la vida. Me dolía profundamente saber que nuestro mundo aparentemente nos había dejado de importar...

Y de repente empecé a poner atención donde hacía falta: en la memoria histórica de mi país, en la resistencia de muchas generaciones que intentaron cambiar el mundo, en mi mamá, luchadora social, presa política, “burguesa ilustrada” que dio su vida por construir un mejor mundo.

Y me preguntaba si de verdad levantaría la vista, si mi conciencia superaría los límites de mi confort, de mi costumbre, de la inercia de lo aprendido.

FOTO SUPERIOR E INFERIOR: <sup>21</sup>

Las entradas de la Comandanta Margarita socializan la incomodidad de las preguntas y la urgencia que mueve a un cuerpo individual a abrirse a la investigación como proceso transformador y primordialmente colectivo. La entrada antes citada comienza con la pregunta que históricamente ha movilizó a tantas personas hacia la investigación, la escritura, la lucha, las prácticas creadoras de otros posibles modos de existir: “¿Qué hacer?” Si bien la pregunta pasa aquí por cuestionar la capacidad personal de “levantar la vista”, y también por el sentimiento de vergüenza e inadecuación personal ante la responsabilidad que la investigación como apertura al otro convoca, es al describir el proceso de “poner la atención donde hace falta” que la pregunta se abre al cuidado y la imaginación hacia y con otros y se vuelve la pregunta de qué y cómo hacer-con: ¿Qué hacer con lo vivido y enseñado por Margarita Urías Hermosillo? ¿Qué hacer con las ilusiones y las luchas de las generaciones que nos preceden? Pero también, ¿cómo hacer con los compañerxs de preguntas? ¿Cómo organizarse y llegar a acuerdos por medios propios, basados en el respeto y en el deseo de construir espacios de posibilidad hacia un mundo más justo?

21. Comandante Margarita, *ibid.*

FOTO: 22

Un día me senté con mucha gente y hablamos de lo importante que es reconstruir el mundo. Un día me di cuenta de que si dejaba de crearme incapaz y perdida entonces iba a levantar la vista y ver en el horizonte el mundo real que todo el tiempo había estado en mi imaginación.

– Hay mucho que hacer. Eso es todo.

Después empezó la lucha, el trabajo de estar juntos, organizarnos, saber que somos diferentes pero iguales, que no tenemos que destruir nada, sino pacientemente plantear nuevas formas de percibir, de actuar, de ejercer el poder, de organizarnos. El trabajo nunca acaba, aunque traten de callarnos, aunque nos maten, el trabajo es todos los días, en todas nuestras acciones, y la ética invade los carriles de la vida y marchamos porque nuestro bienestar sea el de todos, porque la educación sea provechosa, porque el alimento se comparta... Dejemos de gritar o susurrar descontentos, apelemos a reconstruir en medio de estas ruinas, la acción es importante, cotidiana, aunque suene romántico: Vayamos arriba y adelante.

*Comandante Margarita 2010*

En la llamada a “plantear pacientemente nuevas formas”, a “reconstruir en medio de las ruinas” se expresa una sensibilidad, primeramente práctica, que asume su posición en un territorio tan devastado como fértil, donde el cuidado está puesto en los fragmentos de las ilusiones, luchas y vidas pasadas, trabajando con sus presencias sin reificarlas; sin volver la herencia pasada motivo de parálisis presente. El llamado es a asumirse como partícipes de un legado y trabajar en tiempo presente con sus “sedimentos”<sup>23</sup>; un llamado a “reconstruir” que es una forma de participar con y no meramente de investigar sobre un objeto. En la escritura de la comandante Margarita, esta práctica se enuncia también como no reproductiva, y lleva entonces a “en lugar de emular los gestos de la radicalidad pasada, inventar los que corresponden a nuestra época”.<sup>24</sup>

La investigación que compone *El rumor del oleaje* es el proceso de creación de nuevas configuraciones narrativas y de memoria que sean también espacios de autoconciencia, tanto para el colectivo propio como para sus espectadorxs, lectorxs y contemporáneos. Esta investigación no ocurre, como demuestran las escrituras de *El rumor del oleaje*, en un tiempo anterior al momento de lo público, la obra. La investigación para el colectivo no es marginal ni coyuntural, sino constitutiva del espacio de intercambio que construye una práctica pública, una práctica sostenida en la interlocución con las voces del pasado así como con las acompañantes y audiencias presentes.

Imaginar el intercambio, activarlo como forma de comunicación que cruza más allá de la barrera de nuestro tiempo, es lo que sucede también en la escritura de Luisa Pardo firmada con el nombre de su madre Margarita, especulando los flujos multidireccionales entre prácticas rebeldes pasadas, presentes, y también futuras.

23. Pensando aquí con las imágenes propuestas por Cristina Rivera Garza, en la mencionada charla y en otras instancias.

24. Comandante Margarita, “Margarita \*sociedad civil”, *El rumor del oleaje* (blog), 3 de julio de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/07/03/margarita-sociedad-civil/>

## Espacios y tiempos compartidos

Entre las prácticas de escritura y de lectura que coinciden en el espacio de un blog, danah boyd distingue

*Una tensión entre espacialidad y corporalidad surge cuando hay diferencias en la percepción entre bloggers y lectores. Para el blogger el blog es corpóreo, pero para el lector es un espacio de conversación. En transición, el espacio de un blog se construye como un artefacto de la actuación del blogger, con la herramienta de blogging como testigo. Un blogger no actúa hacia el espacio, sino que lo crea como un artefacto. Sin embargo, en futuras interacciones con el blog, no lo ven como un espacio que visitan, sino como parte de ellos mismos. Por el contrario, el lector aborda el blog como un espacio. Cuanto más íntimamente esté conectado el lector con el blogger, más lo respetará como una extensión de la persona.<sup>25</sup>*

Pero lo que produce el blog, en su escritura y su lectura, es un borramiento temporal de esta distinción. En la experiencia de leer blogs, incluso cuando su contenido no es tan extenso, reaparece la sensación de algo inabarcable: las diferentes configuraciones de visualización espacial (*sidebar, timeslide, snapshot, flipcard*) siempre parecen dejar algo sin visitar. El espacio se despliega continuamente en entradas, comentarios y respuestas; se revela mientras uno lo recorre, no se presenta como algo cerrado, definido.

La apertura es la tercera de las características centrales para la conceptualización del espacio que propone la geógrafa Doreen Massey. La primera de ellas es que el espacio es producto de relaciones, del establecimiento o no de ellas. Estas relaciones implican la segunda proposición: el espacio es la dimensión de la multiplicidad, tiene que haber más de una cosa para

25. Mi traducción del original en inglés: "A tension between spatiality and corporeality emerges when there are differences in perception between bloggers and readers. For the blogger, the blog is corporeal, but for the reader, it is a space for conversation. In transition, the space of a blog is constructed as an artifact of the blogger's performance in the witness of a blogging tool. A blogger does not perform to the space, but creates it as an artifact. Yet, in future engagements with the blog, they do not see it as a space they visit, but as a part of themselves. Conversely, the reader addresses the blog like a space. The more intimately the reader is connected with the blogger, the more they will respect it as an extension of the person." En danah boyd, "A Blogger's Blog: Exploring the Definition of a Medium", *Reconstruction* 6(4), 2006, <https://www.danah.org/papers/ABloggersBlog.pdf>

que pueda haber relaciones entre un número de ellas. Y ambas llevan a la tercera: el espacio siempre está en proceso de ser construido. Massey escribe: "Siempre hay relaciones todavía por hacer, por deshacer o por rehacer. En este sentido, el espacio es producto de nuestro mundo en curso. Y en este sentido también está siempre abierto al futuro. Y, como resultado, siempre está abierto también a la política".<sup>26</sup>

Los ejes de la conceptualización del espacio de Massey resultan adecuados para acompañar las preguntas que surgen al encuentro con los blogs que aquí he recorrido. Así como el espacio para Massey, los blogs son materia en construcción a partir de las relaciones que lo producen, mismas que se suscitan en una multiplicidad de tiempos. Están los tiempos de la escritura, del día a día de una práctica y los procesos creativos, el deseo de organización que conlleva la forma de la bitácora, los pulsos vivos de lo fragmentario, los deseos puestos en la escritura y su compartición. Están, más de una década después de la escritura de estos materiales, los tiempos de la lectura distanciada, informada por mi posición de testigo que ha llegado a encontrarse con la misma práctica creativa en una multiplicidad de momentos, materialidades y marcos distintos y posteriores, y que a tiempo y destiempo, atiende al llamado que la escritura hizo y sigue haciendo. Y finalmente, está la apertura al futuro, el tiempo de las preguntas y, como expresa Massey, de la política. Si el espacio es un producto de relaciones, ¿qué espacios comunes, de forma directa o diferida, queremos crear a través de nuestras prácticas?

En 2010, Jodi Dean argumentaba:

*(...) los blogs acceden a características clave del capitalismo comunicativo: la intensificación de la medialidad en las redes reflexivas (comunicar sobre comunicar), el surgimiento de "whatever beings" (seres que pertenecen pero*

26. Mi traducción del original en inglés: "There are always relations which are still to be made, or unmade, or re-made. In this sense, space is a product of our on-going world. And in this sense it is also always open to the future. And, in consequence, it is always open also to the political." Doreen Massey, "Concepts of space and power in theory and in political practice", Documents d'Anàlisi Geogràfica, 55, 2009, 15-26.

*no a nada en particular), y la circulación del afecto (ya que las redes generan y amplifican efectos espectaculares). Este acceso no sólo resalta los desafíos a la organización política en las condiciones actuales, sino que también resalta el imperativo de emprender realmente dicha organización en lugar de suponer que simplemente surgirá: las mismas prácticas de los medios que disfrutamos, las prácticas que nos conectan con otros y aparentemente terminan con nuestra alienación, se apropian y reensamblan nuestros anhelos en nuevas formas de explotación y control.<sup>27</sup>*

La reflexión de Dean es muy relevante en el panorama actual de los medios a través de los cuales suceden nuestras prácticas comunicativas actuales —modos y prácticas que continúan, expanden, pero también se distinguen de las prácticas de los blogs—. Una de las claves en su lectura de los blogs es el concepto del “declive de la efectividad simbólica”, que designa una incertidumbre fundamental, la imposibilidad de totalizar o fijar el significado. “El escenario contemporáneo de la subjetividad mediada electrónicamente es uno de duda infinita, reflexivización última”,<sup>28</sup> escribe. ¿Puede este mismo carácter de indefinición simbólica —que Dean vincula también con lo fragmentario de las subjetividades que se expresan en los blogs— ofrecer la posibilidad de instancias de comunicación que salgan del circuito repetitivo del deseo como falta; instancias donde la ansiedad que caracteriza el imperativo de comunicación digital actualidad sea reemplazada por sensibilidades distintas?

27. Mi traducción del original en inglés: “[...] blogs access key features of communicative capitalism: the intensification of mediality in reflexive networks (communicating about communicating), the emergence of “whatever beings” (beings who belong but not to anything in particular), and the circulation of affect (as networks generate and amplify spectacular effects). This access not only draws out the challenges to political organization under current conditions but also highlights the imperative for actually undertaking such organizing rather than presuming it will simply emerge: the very practices of media we enjoy, the practices that connect us to others and ostensibly end our alienation, appropriate and reassemble our longings into new forms of exploitation and control.” En Jodi Dean, *Blog Theory* (Cambridge: Polity Press, 2010), 29–30.

28. Jodi Dean, *ibid.*, 6.

### Consideraciones finales

Además de leer en estos blogs su coyuntura comunicativa particular, también es posible identificar en ellos una ética que en el caso del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol se ha transferido a otros medios y prácticas, continuando el deseo de abrir espacios para comunicarse con un público que deja de ser abstracto al ser provocado y convocado, al volverse sujeto de preguntas compartidas. Estos espacios compartidos, que más que marcos delimitados a ser llenados son los productos impredecibles de relaciones y encuentros, nos invitan a preguntarnos sobre las construcciones de espacio común que producen nuestras propias prácticas, cualesquiera que sean. Lo que estas instancias de comunicación expresan finalmente es un deseo por ir más allá de los espacios y formas de lo público que las prácticas heredan. Desde un lado u otro, o desde ambos, prácticas de escritura y lectura, de creación y de acompañamiento, producen espacios. Hacernos la pregunta constante por los espacios compartidos que queremos producir y de los que queremos formar parte, es un aprendizaje vital a mantener presente.

### Referencias

#### Bibliografía

- BAL, Mieke. "Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics". En *A Companion to Contemporary Documentary Film*, editado por Alexandra Juhasz y Alisa Lebow, 124-144. Chichester: John Wiley & Sons, 2015.
- DEAN, Jodi. *Blog Theory*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- FOURNIER, Lauren. *Authotheory as Feminist Practice*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021. Kindle.
- LOVINK, Geert. *Zero Comments: Blogging and Critical Internet Culture*. Nueva York: Routledge, 2008.

## Artículos

- BOYD, danah. "A Blogger's Blog: Exploring the Definition of a Medium", *Reconstruction* 6(4) (2006) <https://www.danah.org/papers/ABloggersBlog.pdf>
- MASSEY, Doreen. "Concepts of space and power in theory and in political practice". *Documents d'Analisi Geografica*. 55. (2009), 15-26.
- STENGERS, Isabelle. "Introductory notes on an ecology of practices", *Cultural Studies Review* vol. 11 no. 1 (marzo 2005), 183-196.

## Entradas de blogs

- URÍAS HERMOSILLO, Margarita "Comandante Margarita". "Margarita". *El rumor del oleaje* (blog). 4 de mayo de 2010. <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/05/04/margarita/>
- .\_\_\_\_. "Margarita \*sociedad civil". *El rumor del oleaje* (blog). 3 de julio de 2010. <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/07/03/margarita-sociedad-civil/>
- PARDO, Luisa. "Dejo de hacer todo por hacer lo que hago". *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog). 4 de abril de 2014. <http://lagartijas-tiradasalsol.blogspot.com/2014/04/dejo-de-hacer-todo-por-hacer-lo-que-hago.html>
- .\_\_\_\_. "Escribir, leer, pensar, observar, tomarse el tiempo de vivir en el mundo... ". *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog). 27 de marzo de 2009. <https://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2009/03/escribir-leer-pensar-observar-tomarse.html>

## Videos

"Cristina Rivera Garza, "Escrituras geológicas"". Conferencia de Cristina Rivera Garza y conversación con Natalia Brizuela y Alfonso Fierro. Video de Youtube, 1:21:47. Publicado por "CLACSBerkeley", 8 de diciembre de 2021: [https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZI\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZI_s)



# El espacio invisible

## Rafael Lozano-Hemmer y la desneutralización del espacio

Deni Garciamoreno

En 2017 la artista etíope-estadounidense Julie Mehretu afirmaba categóricamente que “no existe tal cosa como un simple paisaje”.<sup>1</sup> Su afirmación la hizo en relación con sus pinturas de gran formato que generó alrededor de esta idea y fungieron para enmarcar la reapertura del San Francisco Museum of Modern Art en 2016. El hecho de que no exista tal cosa como un simple paisaje no hace referencia a la trivialidad de que podríamos encontrar con apenas un vistazo sobre cualquier representación de esta índole elementos autónomos y detalles que en sí mismos y, consecuentemente, articulados, generan una imagen y un relato. Más bien, Mehretu se refiere a que incluso la representación del espacio más tradicional y “natural” nunca es neutra, en el sentido de que una imagen siempre va a comunicar elementos ulteriores y adicionales a la representación descriptiva y llana de un espacio.

La artista va más allá y también afirma que “el paisaje ya está politizado a través de los acontecimientos que ocurren en él”,<sup>2</sup> en el sentido de que para ella es imposible representarlo sin las narrativas específicas de las que depende el paisaje en su contexto americano y colonial. A pesar de que Mehretu hace que esta afirmación devenga en un esfuerzo por visibilizar las dinámicas de opresión racial que acontecen en el contexto estadounidense, su consigna engloba dos ideas que impactan más allá de esas violencias y las

1. “Julie Mehretu: Politicized Landscapes | Art21 ‘Extended Play’”. 13 de septiembre 2017, [https://youtu.be/xcM3IF4Es\\_s](https://youtu.be/xcM3IF4Es_s)

2. “Julie Mehretu: Politicized Landscapes | Art21 ‘Extended Play’”, *ibid.*

pinturas de gran formato que generó<sup>3</sup>: por un lado, un espacio nunca es simplemente un espacio y, por otro lado, el espacio está entreverado ineluctablemente con la posibilidad de politización. Sin embargo, es necesario preguntarnos específicamente cuáles son las condiciones que nos habilitan a desechar la neutralidad de cualquier espacio, cuáles son las condiciones para hablar de la politización de éste y de qué manera es posible articularlas en los objetos artísticos que interpelan de forma directa al espacio.

Siempre nos encontramos en un espacio y, en ese sentido, siempre estamos dispuestos ante dimensiones, movimientos, materiales que se traducen en objetos, paredes, pasillos, calles, umbrales y cualquier estructura que nos recuerde que la abstracción total de nosotros mismos —sin corporalidad— y la abstracción total del espacio —sin efectos ni recubrimientos— son meras categorías que no están desplegadas en nuestra realidad. Pareciera ser que, más bien, estamos tan adecuados y encajados en el propio espacio de manera extensiva, al grado de que el desajuste necesario para poder comprender las dinámicas que entran en juego en su definición son poco intuitivas.

Por ello, en este escrito propongo una serie de conceptos que construyen, desde la estética y la filosofía, una condición de posibilidad para desneutralizar al espacio en su sentido moderno y más bien nos ayudan a nombrar, buscar y desplegar las formas en las que se encarna la coordinación entre materiales y disposiciones, mismas que configuran nuestra experiencia temporal y —sobre todo— espacial, tanto a nivel teórico como desde las prácticas artísticas. En estas líneas enuncio reflexiones que nos llevan hacia la desarticulación del *continuum* espacio-temporal abstracto para, posteriormente, argumentar que es mediante la experimentación estética y artística que es posible reinterpretar y visibilizar el sentido ulterior de ciertos espacios, o bien, generar una politización de estos,

3. Las pinturas se titulan "Howl. Eon (I, II)" (2017).

de acuerdo con la interpretación que propongo del concepto benjaminiano como táctica que confronta la aparente neutralidad de las formas sensibles. Considero que el campo privilegiado de experimentación estética en el que se encuentran ciertas propuestas artísticas como las del artista Rafael Lozano-Hemmer, que traeré a cuenta más adelante, nos da un marco referencial en el que tales intuiciones teóricas se despliegan y generan una desestabilización en el delineado convencional del espacio y del sujeto.

## I. Aproximaciones teóricas

Una de las rupturas más claras que ha sido articulada en torno a las categorías modernas de sujeto y espacio es la negativa de Henri Lefebvre a ver al espacio como un receptáculo transparente, neutro y con dimensiones que se pueden añadir o quitar a voluntad dependiendo de la necesidad de cálculo.<sup>4</sup> El espacio nunca lo experimentamos como una abstracción cartesiana pura, clara y distinta, pues incluso aquel que haya sido generado a partir del procedimiento más riguroso respecto a informes, planos o imágenes específicas siempre presenta un espaciado estructurado desde un nivel de ojo, un cuerpo, movimientos, dimensiones para prefigurar tipos de acciones y movimientos específicos de los cuerpos, de tal forma que sean afectados por esa estructura y su extensión. Por ello, el pensador francés afirma que “el espacio de un orden se oculta en el orden del espacio”<sup>5</sup> y esa es la propia condición ineludible para la existencia de cualquier tipo de espacio, en cualquier contexto posible.

Visibilizar esta condición significa reconocer que el sujeto y el espacio cartesiano de la modernidad son abstracciones que han intentado establecerse como si operaran en nuestra realidad corporal cotidiana. Como corporalidades que no podemos escabullirnos nunca de los espacios, en realidad no tendemos a

4. Estas ideas las podemos encontrar más desarrolladas en dos obras del autor francés: Henri Lefebvre, *La producción de espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013) y Henri Lefebvre *El derecho a la ciudad* (Barcelona: Ediciones Península, 1978).

5. Henri Lefebvre, *La producción de espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 17.

transitar los distintos lugares con la conciencia de que estamos ante estructuras y materiales que dependen de una mediación específica para ser dispuestos. Mucho menos nos movemos por ellos, volviendo a la idea de que pueden lograr que nuestra recepción afectiva, cognitiva y corporal opere a partir de esa superficie de inscripción material.

De hecho, la mayoría de nosotros solemos movernos por los distintos espacios sin siquiera ser conscientes de eso: de que las acciones, propuestas, ideas e incluso la forma de socialización a la que nos asimilamos son posibilitadas y dependen enteramente de esa materialidad. Esta superficie en realidad se erige ante nosotros y no la solemos percibir la mayoría del tiempo, como si se tratara exclusivamente de un receptáculo en blanco que habilita usos pragmáticos. Percibimos los espacios como lugares neutrales que no tienen injerencia en nosotros.

Ion Martínez nos propone denominar a este discurso imperante como la falacia de la transparencia espacial cuando menciona lo siguiente: “el espacio público se mostraría como completamente transparente, inocente, sin secretos, sin sorpresas (...) Por tanto, bajo esta aparente transparencia se oculta la existencia de un determinado orden del espacio que dista de ser tan simple y tan inocuo como quiere hacerse ver.”<sup>6</sup> En otras palabras, la generación de espacios siempre nos está imponiendo un espacio específico que se yergue sobre nosotros afectivamente y nuestra recepción de él es de las más corporales e inmersivas que existen. De cierta manera esta aparente transparencia es de los discursos mejor logrados, pues pareciera ser que no hay manera de evitar que recibamos y nos movamos con las delimitaciones de este orden específico.

La correlación entre esta condición y las otras dos variables que me interesa rastrear en este momento —la politización y su relación con los objetos artísticos—

6. Henri Lefebvre, *La producción de espacio*, *ibid.*, 22.

se encuentra sugerida en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* cuando Walter Benjamin, como es usual, lanza una sentencia que podría pasar desapercibida para quien está rastreando los conceptos más taquilleros del texto —aura, técnica, cine, montaje—: “la arquitectura fue siempre prototipo de una obra de arte cuya recepción se da distraí-damente, y además por el colectivo”.<sup>7</sup> En esta línea, con la que Benjamin tensa la operación estética de la arquitectura con la propia del cine, se establecen las condiciones para que posteriormente sea posible visibilizar la creación de espacios desde su base material y afectiva. No es gratuito que el autor alemán lance esta línea en relación con la arquitectura en la última sección de *La obra de arte* que le precede al epílogo pues, a pesar de que le dedica sólo unas líneas, ese gesto nos puede indicar que la práctica artística que genera espacios por excelencia —la arquitectura—, y sobre todo sus procedimientos, apuntalan la manera en que el cine despliega sus principales implicaciones sociales, políticas y estéticas.

Cuando afirma que la arquitectura fue el prototipo quiere decir que tales condiciones, que en ese momento se acrecentaban con el cine, ya estaban desde siempre presentes en esta práctica. Cuando menciona la recepción distraída, el lector atento no podrá dejar pasar que, entonces, la arquitectura también es una de las prácticas artísticas que más afectan, que más determinan a los individuos, que transmiten un discurso más fácilmente y que, en esa misma medida, más pasa desapercibida. Es por ello que apenas unas líneas después nos recuerda que la manera en que experimentamos el espacio a través de la arquitectura es de doble faz: “los edificios son recibidos de una doble manera: por el uso y por la percepción. O también, mejor dicho: táctil y ópticamente”.<sup>8</sup> En la recepción táctil se engloba la condición para que podamos relacionar los espacios creados con los dos grandes conceptos finales del texto de Benjamin: la

7. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras libro I/vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 82.

8. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., 82.

politización del arte y la estetización de lo político, pues esa intuición final que arranca desde las posibilidades técnicas del cine no solamente depende de éstas últimas, sino que también depende de la forma de recepción y de la inmersión o percepción distraída de las que éstas se valen y a la vez potencian.

Por parte del cine queda mucho más claro cómo se concatenan ambas partes. Por un lado, este procedimiento técnico —el montaje— inaugura la posibilidad de que visualmente veamos, como un *continuum*, una serie de imágenes que no necesariamente se corresponden entre ellas y, por otro lado, el nuevo sujeto de recepción —la masa— dispuesto en un espacio específico —la sala de cine y la pantalla que abarca la gran mayoría de su campo visual— es la condición para que exista una percepción distraída, que potencia la recepción visual a partir del elemento táctil y que, así, esas imágenes den una impresión de realidad rotunda. Sin embargo, la propia condición de existencia del cine es que, como técnica, permite invisibilizar que eso sucede. Se vale de procedimientos técnicos específicos que refuerzan el *continuum* y la impresión de realidad. En su génesis, depende y persigue la idea de que esas imágenes hipermediadas y manipuladas aparezcan ante la masa como si se tratara de una representación de imágenes neutras, francas y en un correlato ininterrumpido con aquello que experimentamos fuera de la sala de cine. Precisamente eso es lo que nos advierte Benjamin que no es exclusivo del procedimiento técnico cinematográfico, sino que ese esfuerzo por invisibilizar el aparataje y la mediación que una superficie de inscripción material supone ya existía en la técnica profesionalizada para construir espacios: en la arquitectura.

Ahora bien, después de ese último apartado Benjamin no regresa sobre la arquitectura explícitamente en las últimas líneas de *La obra de arte*. Sin embargo es notable el hecho de que, inmediatamente después

de indicar la estrecha relación entre ambas técnicas de producción artística, afirma que tal apercepción de la que se valen es posible desarticularla, gracias a las mismas condiciones materiales por las que fue puesta en marcha: “mediante la distracción, tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción (...) el arte acometerá la [tarea] más difícil, y la más importante en todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas”.<sup>9</sup>

A pesar de que hace explícito el hecho de que esa tarea la podía cumplir en ese momento específico el cine, es posible afianzar la misma posibilidad en el otro procedimiento técnico que también se vale de la percepción distraída en medio de los espacios, pues el principio general se mantiene: si el involucramiento perceptivo es posibilitado por un procedimiento y una condición material, entonces, ahí mismo, se encuentra su posibilidad de desarticulación.

Ahora bien, el lector atento de *La obra de arte* se percatará de inmediato que esta impresión de realidad y la función estética, que tanto el cine como la arquitectura están poniendo en marcha sobre los individuos, no se puede reducir únicamente a la toma de partido o la aplicación de un programa político determinado, pues el dato fundamental es que ambas técnicas de producción artística se están valiendo de la misma superficie de inscripción material y de las mismas posibilidades técnicas para generar dos resultados que Benjamin lanza al final de su texto. Se tratan de las cuartillas finales donde aclara que el Estado totalitario o el fascismo en su época volcaba varios esfuerzos para estetizar la política, mientras que las fuerzas constructivas de la humanidad o el comunismo —depende de la versión del texto<sup>10</sup>— le responden con la politización del arte.<sup>11</sup> De ahí surge la estrecha relación entre las producciones artísticas y la política. En otras palabras, enuncia la indisociabilidad de la estética y la

9. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., 82-83.

10. En la tercera, y última, versión de *La obra de arte escrita* entre 1937 y 1938 (dos años después de la primera versión) sustituye el comunismo por las fuerzas constructivas de la humanidad (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003), 99. Por su parte, la reformulación hacia el estado totalitario aparece en la versión francesa de 1936 (única publicada mientras Benjamin seguía con vida). Con este matiz surge la posibilidad de que Benjamin no haya pretendido con estas afirmaciones militar de alguna manera en favor de un régimen político específico. Por el contrario, se abre la interpretación sobre si pretendía buscar fuerzas emancipatorias contrapuestas a fuerzas totalitarias.

11. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., 85.

política que se visibiliza —aunque no se reduce— mediante estas dos técnicas de producción artística, de una manera mucho más clara que en cualquier otra obra de arte producida con cualquier otro medio. Y la interrogante sigue latente: ¿Cómo es posible situar dos resultados tan distintos si se valen de las mismas posibilidades técnicas? La respuesta estriba en la interpretación que va más allá de simplemente suscribir un programa político. Aquella que distingue tomar postura de tomar partido. Aquella que disocia el poder de la potencia política.

Esta interpretación es la que evita que el concepto de politización opere llanamente como la puesta en marcha de una ideología, la instrumentalización de un medio a través de encausarlo políticamente, su descontextualización y, en general, la definición del concepto que hace referencia a que politizar un objeto —artístico o no— tiene acepciones negativas. El filósofo alemán nos prepara en su texto durante las secciones anteriores para esa aseveración que, al menos en las primeras lecturas, el lector recibe de manera sorpresiva y un tanto enigmática. Pero si regresamos sobre las secciones anteriores, es clara la manera en que desarrolla el argumento, en torno a cómo estas técnicas de producción artística no solo condicionan las imágenes que se proyectan o las estructuras que se erigen, sino que modifican las condiciones de recepción y definen la propia sensibilidad de quienes, invariablemente, estaremos frente a una imagen o experimentando un espacio. De modo que intentar desproveer de estas facultades a las obras de arte, sobre todo al cine y la arquitectura, y negar su injerencia sensible implicaría negar que existe una determinación tecnoestética<sup>12</sup>, que funge como mediación necesaria entre nosotros y la realidad. Este intento es al que van encaminados los esfuerzos de estetización que podemos vislumbrar en el propio texto, desde la afirmación de Benjamin sobre que los esfuerzos de *l'art pour l'art* eran justamente los que

12. Este concepto lo uso en el sentido que le da Gilbert Simondon en su carta a Derrida cuando desarrolla la idea de que las manipulaciones técnicas y los propios materiales también determinan y son parte de la percepción sensorial de un ente técnico. Simondon, G. (2014). "Réflexions sur la techno-esthétique" (1982) sans G. Simondon, *Sur la technique* (1953-1983) (pp. 379-396). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France.

intentaban negar esa condición de determinación y mediación sensible.<sup>13</sup>

Una de las pensadoras contemporáneas que ha hecho un esfuerzo notable para reactualizar el texto benjaminiano mediante la interpretación que no lo reduce a la disputa político-ideológica y partisana es Susan Buck-Morss. A pesar de que la autora estadounidense tiene otras obras notables sobre el proyecto benjaminiano como *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1991), en donde más desarrolla los puntos que nos apremian en este momento, es en su artículo “Estética y ‘anestésica’: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”,<sup>14</sup> el cual ha sido ampliamente discutido y suscrito en los últimos años como punto de inflexión para defender la actualidad de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.<sup>15</sup>

En su texto, visibiliza al menos tres cuestiones relevantes. En primer lugar, que hay un espacio que percibimos como externo a nosotros y denominamos como “la realidad” y la constante discursiva es su naturalización y neutralización. Luego, que es posible reforzar esa naturalización o desnaturalizarla, pues siempre dependemos de una mediación para interactuar con esa *realidad* —y tampoco hay que olvidar que esa mediación depende de un aparataje técnico siempre—. Y, por último, traza la siguiente idea: dado que eso que llamamos realidad se constituye de una serie de mediaciones y condicionamientos históricos y técnicos que habilitan su naturalización, también es posible el gesto contrario: desajustar ese *continuum* sensible. A pesar de que es posible rastrear estas tres ideas en el texto, Buck-Morss se detiene más tiempo en la segunda, para que a partir de las implicaciones de la estetización, entonces, podamos trazar la alternativa. En su argumento, la clave para pensar la operación de estetización es la invisibilización de la mediación estética, la suerte de impresión de realidad

13. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op cit, 60-62.

14. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, ibid.

15. Uno de los escritos más actuales que precisamente suscribe la postura de Buck-Morss es el siguiente artículo: Sergio Villalobos-Ruminott “Imágenes que tiemblan. Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman y la política del arte” *Revista de Filosofía*, Vol. 53 Núm. 151 (2021).

generada por un esfuerzo formal y técnico anestésico<sup>16</sup>. Por ello es posible la estetización de la guerra —en la línea del análisis que Benjamin hace en su texto sobre el futurismo—, pues con una mediación estética que invisibilice el aparato creador de espacios, el cual dispone lo que llamamos realidad en imágenes, es posible que incluso la barbarie sea naturalizada. Esta operación tecnoestética “destruye el poder del organismo humano de responder políticamente incluso cuando está en juego la autopreservación”.<sup>17</sup>

Por otro lado, tanto el planteamiento inicial de Benjamin como sus actualizaciones se han centrado mayormente en la manera en que esta anestesia o estetización se genera a partir de la proyección de las imágenes en movimiento. En otras palabras, la mayoría de las reflexiones entre la estética, el arte y la política desde la postura benjaminiana se dirigen a las producciones cinematográficas. Sin embargo, considero que es relevante hacer el esfuerzo por pensar la manera en que es posible generar esta operación tecnoestética en el otro tipo de producción en el que se basa Benjamin para retomar la recepción táctil, distraída y corporal; aquella en donde la advertencia de Duhamel, sobre que las imágenes en proyección ni siquiera le permitían pensar por sí mismo<sup>18</sup>, también se hace patente: la arquitectura, los espacios y su propia generación.

Si es posible hacerle frente a la politización del arte en el cine mediante un gesto de desmontaje de esa impresión de realidad, de esa naturalización de imágenes en correlato con *la realidad*, entonces, ¿de qué manera podemos hacerle frente a la aparente transparencia y neutralidad espacial? ¿Cómo es posible desmontar la idea de inocencia, inmutabilidad e inocuidad de los espacios mediante el mismo aparato técnico que la erigió? ¿Qué gestos y recursos podrían desarticular la abstracción moderna del plano?

16. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, op. cit., 181-196.

17. Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, op. cit., 177.

18. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, op. cit., 80.

## II. Aproximaciones creativas

Si pensamos que en el ámbito artístico encontramos un campo de experimentación estética privilegiado, la respuesta a las preguntas planteadas al final del apartado anterior se encaminará hacia ciertas propuestas que experimenten con la doble faz que el arte habilita. Por un lado, que permitan observar el estado de cosas fuera de ese ámbito y, por otro, que involucren variables capaces de permitirnos establecer una tensión con el sistema de aparatos, las instituciones y los discursos externos.

Considero que es posible rastrear un gesto de politización, en el sentido benjaminiano que he desarrollado hasta ahora, en ciertas obras del artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer. Si bien el artista suele ser identificado por sus obras que no refieren directamente a la arquitectura, en realidad, en la gran mayoría de sus producciones está interpelando la generación de espacio continuamente.

Dentro del entramado de medios, intermedialidades y aplicaciones contemporáneas se sitúa la producción de Lozano-Hemmer, la cual se ha mantenido activa justamente desde la década de los noventa. Además de su producción ininterrumpida<sup>19</sup> y sus formas de activación en distintos contextos, tal vez es posible cifrar su relevancia simbólica en la producción de arte contemporáneo en México y Norteamérica al volverse el primer artista en representar a México en la Bienal de Venecia en 2007.

El artista mexicano pone en crisis esta tensión en múltiples ocasiones; lo hace cada que menciona que él hace obras con tecnología y medios digitales porque la tecnología actualmente es uno de los elementos inevitables en nuestras vidas y no porque encuentre en ella un entusiasmo por la novedad o posibilidades para maravillar la vista del espectador.<sup>20</sup> Por el contrario,

19. En su página de internet personal podemos observar la cronología en donde desde 1990 hasta la fecha ha colaborado en exposiciones tanto colectivas como personales de forma constante, con excepción de 1994. <https://www.lozano-hemmer.com/bio.php>.

20. José Luis Barrios Lara y Rafael Lozano-Hemmer. "A conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer". Galerie Guy Bartschi, 2005. Genève, Switzerland, 2005.

suscribe la proposición de McLuhan sobre concebir la tecnología como una segunda piel<sup>21</sup> y pensarla en términos del lenguaje o el medio que actualmente ya conforma la manera en la que pensamos y actuamos<sup>22</sup>. En este sentido, sus obras no solo intentan mostrar ese estado de cosas que nos incumbe a todas las personas, sino generar momentos críticos. Es muy claro que esta propuesta, con la que funcionan sus obras, se puede dividir en dos categorías generales: las subculturas y las obras de arquitectura relacional. Aquellas que se sitúan dentro de esta segunda categoría tienen las características de operar como actualizaciones tecnológicas de espacios urbanos y como antimonumentos para la disimulación pública<sup>23</sup>. Aquí podemos situar obras como *Sintonizador fronterizo* (2019) y *Open Air* (2012), ambas generadas a partir de proyecciones de luz en el cielo de distintas ciudades.

21. Marshall McLuhan, "Marshall McLuhan: The Playboy Interview", *Playboy Magazine*, marzo 1969. 10 <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>

22. José Luis Barrios Lara y Rafael Lozano-Hemmer. "A conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer", *ibid.*

23. José Luis Barrios Lara y Rafael Lozano-Hemmer. "A conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer", *ibid.*

FOTO: Rafael Lozano-Hemmer, *Border Tuner / Sintonizador Fronterizo, Relational Architecture 23*, 2019. Fotografía de Mónica Lozano. Cortesía del artista.



## EL ESPACIO INVISIBLE

Rafael Lozano-Hemmer y la desneutralización del espacio

FOTO: Rafael Lozano-Hemmer, *Open Air, Relational Architecture 19*, 2012. Fotografía de James Ewing. Cortesía del artista.



Independientemente de qué categoría de producción estamos abordando en las piezas de Rafael Lozano-Hemmer, ambas comparten ciertos registros como los momentos heterónomos que se conjuntan con las posibilidades poéticas que está buscando el productor. En esa línea, es pertinente recordar que Lozano-Hemmer es muy claro con el hecho de que a él le interesa valerse de la tecnología y la virtualidad desde una perspectiva específica y busca deliberadamente generar momentos críticos a partir de sus producciones. En principio, afirma que su motivación responde a la desmaterialización de la experiencia que provoca la virtualidad,<sup>24</sup> la cual se refleja en la percepción y vivencia de cuestiones que nos podrían parecer en un primer momento completamente alejadas de la virtualidad, como los edificios y las plazas públicas. En este punto es posible comenzar a vislumbrar el esfuerzo por desneutralizar el espacio público, donde sus obras son activadas por los usuarios. Lozano-Hemmer utiliza la variable tecnológica como un operador estético adicional para sacarnos de la falacia de la transparencia ante los espacios. Posteriormente, las producciones generan momentos que escapan de la prognosis que podría llegar a hacer el artista, pues nunca es certera

24. José Luis Barrios Lara y Rafael Lozano-Hemmer. "A conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer", *ibid.*

la manera en la que los usuarios decidirán interactuar con estas plataformas. Este momento poético, que logra salir de los goznes delimitados por las plataformas, es claro en las obras de arquitectura relacional, como cuando en la activación de *Sintonizador fronterizo* (2019) los usuarios comenzaron a utilizar las luces para relacionarse sentimentalmente con personas que no conocían hasta ese momento, o que sólo habían conocido por internet.

Una de las producciones de arquitectura relacional que considero ha interpelado más contundentemente las posibilidades, la memoria y la actualización de un espacio es *Voz Alta* (2008). En ella, era posible observar un reflector que se activaba cuando los usuarios hablaban por un megáfono en la Plaza de las Tres Culturas, el cual amplificaba el brillo de la luz —apuntando hacia tres direcciones diferentes: el Centro Cultural Tlatelolco, el Zócalo y el Monumento a la Revolución— en el marco del 40 aniversario de la masacre de Tlatelolco<sup>25</sup>. *Voz Alta* podría parecer formalmente una pieza muy sencilla, pero el megáfono, la intensidad de la luz —que era posible ver hasta a 15 kilómetros a la redonda— y el espacio dispuesto generaban un gesto de politización irrefutable.



25. "Voz Alta" Relational Architecture 15. [https://www.lozano-hemmer.com/voz\\_alta.php](https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php)

FOTO: Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*, *Relational Architecture 15*, 2008. Fotografía de Antimodular Research. Cortesía del artista.

Actualmente, más de 50 años después del fatídico acontecimiento, es notable que la configuración de la memoria colectiva se ha ido debilitando alrededor del suceso. La vox populi que dice “eso ya pasó hace mucho tiempo, y qué sentido tiene la conmemoración si cosas como esa ya no suceden”, suele ser más cotidiana, haciendo evidente la difuminación de las huellas en los lugares que, por sí mismos, cuestionan la memoria. Sin embargo, al mismo tiempo que ocurre ese desvanecimiento, se aceleran las conmemoraciones y representaciones que monumentalizan, institucionalizan y clausuran el 2 de octubre. Ante esta condición, *Voz Alta* vuelca las miradas de los habitantes de la Ciudad de México hacia el espacio que discursivamente ha fungido como sinónimo del ejercicio de memoria.

La producción interroga, en al menos dos sentidos, a quienes se encontraban en la ciudad: el primero tenía que ver con quienes se convertían en usuarios y con sus voces activaban las luces desde la propia plaza. Con ellos el gesto de reactivación de la memoria en relación con el espacio, de revestimiento de la plaza en relación con la masacre, de hacer brincar del *continuum* la cotidianidad de los muros y el piso y contraponerse a su transparencia y neutralidad era claramente más evidente. No obstante, el hecho de que Lozano-Hemmer decidiera utilizar reflectores que no sólo emitían luz de manera estática también involucró al resto de quienes, por las noches, dirigieron la mirada hacia el cielo encapotado de la ciudad. Las luces intermitentes generaban una amplificación del propio espacio, incluso si las personas lejos de la Plaza de las Tres Culturas no sabían qué era lo que estaba pasando pero, al poner en movimiento el espacio y generar esa extensión lumínica y dinámica, generó un extrañamiento que abría la zona de indeterminación de ese espacio atmosférico, para que la memoria, siempre en relación con la plaza, fuera activada.



FOTO: Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta*, *Relational Architecture 15* (detalle), 2008. Fotografía de Antimodular Research. Cortesía del artista.

Así, queda el registro de que es posible el cruce entre la arquitectura relacional y la interpelación del espacio para desneutralizarlo —y más bien politizarlo—, en el sentido bejaminiano del término. La forma en que Lozano-Hemmer resignifica el espacio mediante elementos tecnológicos no es exclusiva de esta obra, pues la constante experimentación con las fronteras materiales que organizan el espacio aparece en varias iteraciones a lo largo de los años. La variable tecnológica también resulta relevante en su formulación de la arquitectura relacional, pues a pesar de que pueda partir de artefactos sumamente sencillos, como las luces y el megáfono, o activarse a través de algoritmos complejos como en otras obras, la constante es que la tecnología es la que logra introducirse como variable disruptiva.

Y pese a que, materialmente, pareciera una suerte de externalidad en los propios espacios, más bien genera una amalgama con la materialidad más evidente para fracturar el sentido del espacio transparente, como un recipiente neutro y ya dado. Así, tal y como es posible ver en las constantes activaciones y el registro que queda de *Voz Alta*, el espacio se rearticula como un lugar crítico que puede poner en cuestión tanto el pasado como el presente para redefinir el propio uso público que le damos. Si bien la institucionalización

## EL ESPACIO INVISIBLE

Rafael Lozano-Hemmer y la desneutralización del espacio

de la memoria y la estetización de los espacios opera dialécticamente para afirmar que un paisaje o un espacio *es precisamente solo eso*, los gestos estéticos que logran desarticularlos podrán recordarnos, en cada momento, que los espacios son *algo más*.

FOTO: Rafael Lozano-Hemmer, *Voz Alta, Relational Architecture 15* (detalle), 2008. Fotografía de Antimodular Research. Cortesía del artista.



## Conclusiones

En este texto planteé una problematización del concepto de espacio y su relación estética con nosotros desde la perspectiva de Henri Lefebvre y Walter Benjamin. Estas ideas las extraje del tintero debido a la posibilidad de voltear sobre aquello que hemos tomado como dado y a la idea normalizada sobre que el espacio o, mejor dicho, los espacios son neutros, transparentes y no determinan las maneras en las que interactuamos espacio-temporalmente.

Las principales ideas desarrolladas en esa primera sección son que la generación de espacios siempre nos está imponiendo una materialidad específica que se yergue sobre nosotros afectivamente y que nuestra recepción de esta es de las más corporales e inmersivas que existen, en primer lugar. En segundo, la intuición benjaminiana sobre que, como colectivo, recibimos distraídamente la arquitectura, generadora de

espacios, y es ese elemento de distracción el que nos predispone a ser estética y políticamente vulnerables. De este modo, argumento que la idea de politización del arte desarrollada por el autor alemán en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* puede rastrearse en su faz estética, en el sentido de un gesto que desajuste el *continuum* que naturaliza y neutraliza al propio espacio. En otras palabras, que dentro de esa vulnerabilidad de total recepción también es posible asumirla e intervenirla de manera crítica.

Por consiguiente, exploré la idea de que este desajuste puede presentarse en ciertas manifestaciones artísticas debido a que el campo artístico, en cuanto espacio privilegiado para la experimentación estética, es el que puede (des)montar la transparencia o neutralidad del espacio. De ahí que proponga rastrear este gesto en el proceso mediante el cual Rafael Lozano-Hemmer introduce una serie de variables técnico-poéticas que permiten, en el caso específico de *Voz Alta*, un remontaje temporal, a partir del espacio público donde genera una fluctuación y una fractura del sentido neutro que se ha intentado sobreponer en ese espacio, a partir de una suerte de clausura de la memoria.

De cierta manera, los espacios públicos son los más vulnerables a este tipo de desvanecimiento, pues son aquellos que más soportan nuevas impresiones, historias, transiciones, umbrales de paso, acoplamientos y usos pragmáticos y transparentes. Sin embargo, eso es lo que da la condición de posibilidad para generar "sendas deseadas",<sup>26</sup> que desafíen o desborden los trazos y los materiales contenidos en aras de reactualizar los propios afectos de quienes estamos delimitados por estos trazos. Considero que estas líneas dan pie para poder rastrear y cartografiar propuestas artísticas que busquen intervenir estos espacios y los gestos específicos que permiten hacerlo, así como los resultados en cuanto a su alineación con la neutralidad o interacción lúdica con el espacio y su quiebre.

26. Aquí hago referencia a los *desire paths* que han sido pensados por teóricos como Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio*, quien los describe como aquellos caminos que se crean temporalmente por el uso de quienes caminan por un lugar y deciden no hacerlo por el lugar que ha sido designado para su paso de manera predeterminada (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1961). Lo retomo como metáfora para generar una imagen de la manera en qué es posible desafiar esas delimitaciones preestablecidas.

## Referencias

### Bibliografía

- BARRIOS LARA, José Luis y Rafael Lozano-Hemmer, "A conversation between José Luis Barrios Lara and Rafael Lozano-Hemmer". Galerie Guy Bärtschi, 2005. Genève, Switzerland, 2005.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Obras libro I/vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Estética de la imagen*. Argentina: la marca editora, 2018.
- LEFEBVRE, Henri, *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.
- \_\_\_\_\_. *La producción de espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

### Artículos

- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. "Imágenes que tiemblan. Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman y la política del arte" *Revista de Filosofía* Vol. 53 Núm. 151 (2021),
- "Julie Mehretu: Politicized Landscapes | Art21 'Extended Play'". 13 de septiembre 2017, [https://youtu.be/xcM3IF4Es\\_s](https://youtu.be/xcM3IF4Es_s)
- "Voz Alta" Relational Architecture 15 [https://www.lozano-hemmer.com/voz\\_alta.php](https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php)



## Semblanzas

### De lxs coordinadorxs

#### Leonardo Daniel Aguirre

(Torreón, Coahuila, 1996)

Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Coahuila (UAdeC), graduado con mención honorífica por tesis enfocada al arte urbano. Ha sido becado por el Diplomado en Prácticas Contemporáneas (DIPPRACC Laguna II) y el Programa de Educación Continua al Artista (PECA).

En el 2019 coordinó el podcast de arte contemporáneo *Picadillo Club* y fundó la plataforma *1000°* para la difusión de prácticas artísticas contemporáneas en el norte de México, en la cual se han realizado diversas publicaciones digitales de carácter editorial. Se ha desempeñado como curador y ha organizado diferentes exposiciones en galerías independientes de la Ciudad de México y en otros lugares del país, así como también ha publicado textos de crítica en distintas revistas internacionales de arte como *Citric Magazine* y *Chiquilla te quiero*.

#### Manuel Guerrero

(Ciudad de México, 1994)

Es Maestro en Historia del Arte y Licenciado en Artes Visuales por la UNAM —ambos grados obtenidos con Mención Honorífica—. Ha participado en más de quince exposiciones colectivas y encuentros de arte sonoro en México, Reino Unido, Japón y España.

A la par de su trabajo plástico, ha escrito para varias publicaciones dedicadas a la reseña y crítica de arte,

además de impartir cursos sobre temas afines a sus líneas de investigación, como el arte sonoro, las relaciones entre arte y capitalismo y la historia de la crítica de arte. Ha participado en conferencias dentro de instituciones mexicanas e internacionales y en labores de divulgación del arte contemporáneo.

Fue jefe de redacción en Revista Código.

## De lxs colaboradorxs

### **Jimena Cervantes**

(Ciudad de México)

Es filósofa de formación por la UNAM, escritora e investigadora independiente. Su trabajo se enfoca en los cruces entre filosofía y arte contemporáneo a partir de los estudios materiales. En 2022 dirigió el Laboratorio de Materias y sensibilidades dentro del espacio autogestivo de Zona de Desgaste. Y en 2023 autopublicó el poemario *El nómada del borde*, en colaboración con PotentA\_\_ Editores, en donde explora las potencias sensibles y políticas de los espacios fluidos.

### **Alí Coteró**

(Ciudad de México, 1985)

Es gestor cultural, investigador y comunicólogo por la Universidad de la Comunicación.

Ha desempeñado actividades como coordinador de difusión, producción y gestión en el sector privado y público para el Museo Nacional del Virreinato INAH y el Museo Jumex Arte Contemporáneo, así como en festivales culturales como el Festival Internacional Cervantino INBA y el Festival del Centro Histórico México. Desarrolló la difusión para el programa cultural

de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México en el proyecto artístico Casa Vecina.

Desde 2018, co-dirige con Clara Bolívar la Oficina de Acompañamientos Artísticos Tlaxcala 3, espacio autogestivo de reflexión sobre arte contemporáneo. Llevó a cabo la investigación *Objetos antes y después del muro* (Tlaxcala 3 – The Institute for Endotic Research, mayo – noviembre 2019), proyecto beneficiado por el patrocinio 2019 de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo para investigaciones teóricas y curatoriales.

En 2017, articuló la forma trabajo artístico oro oro oro; proyecto colaborativo artístico en la que través de la disolución autoral, genera propuestas colaborativas. En su trabajo de investigación explora los procesos artísticos mexicanos y latinoamericanos que van de la década de los años sesenta a los noventa. Trabaja iconografía textual, verbivocovisualidad, poesía concreta, arte correo, collage y escrituras abiertas.

### **Daril Fortis**

(Tijuana, México, 1988)

Es curador de arte. Fue coordinador de programas y co-fundador de Periférica (2014–2019), periodo durante el cual diseñó el programa educativo *Monitoreo: Programa de Crítica Contemporánea* (2017–2019) y co-curó la selección de estado invitado (Baja California) de Salón ACME (2018). En el 2018, participó en el Intensivo Curatorial de Independent Curators International. Su escritura de arte ha sido publicada en *Artheorica*, *Harper's Bazaar Art*, *Artishock*, *Terremoto*, *Post(s)*, entre otras publicaciones.

Es licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC, 2015) y especialista en Archivística por la Escuela Mexicana de Archivos (2021). Actualmente cursa la maestría en Estudios Socioculturales en el Instituto de Investigaciones

Culturales-Museo UABC, perteneciente al Programa Nacional de Posgrados de Calidad - CONACYT.

Desde el 2017, investiga el pasado del performance en Tijuana, gracias a los apoyos de PECDA-BC (2017), Patronato de Arte Contemporáneo (2020, 2021) y Fundación Jumex Arte Contemporáneo (2019, 2022).

Curadurías recientes: *La performance fronteriza* (2022), enfocada en la (re)construcción colectiva de la memoria del pasado del performance tijuanaense desde la perspectiva de las artistas; *Modos del cuerpo*, una lectura del patrimonio artístico de Baja California (Secretaría de Cultura de Baja California 2019, 2020); *Intuir el azar*, la primera monográfica de Jaime Ruiz Otis (Centro Cultural Tijuana 2017; Museo de Arte Contemporáneo Oaxaca 2018; y Galería de Arte Antonio López Sáenz 2019); *Modern Love Vol. 3* (Noox-Zona MACO 2019).

Edición de libros: *Ecos y resonancias. Primera panorámica de la pintura en Baja California* (La Rumorosa 2021); *Archivo Vivo. Primer mapeo de artistas mujeres de Baja California* (La Rumorosa 2021); *THEM & US/ ELLOS Y NOSOTROS* de Marcos Ramírez ERRE (El Colef y MASS MoCA 2021).

## Deni Garciamoreno Becerril

Es licenciada y maestra en Filosofía por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Actualmente, estudia el doctorado en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de México, es profesora en el Centro de Investigación y Docencia Económicas y pertenece al grupo de investigación Filosofía de la práctica editorial.

## Luis Gómez

Historiador del arte y de la Literatura. Actualmente es doctorando en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Graduado de maestría en la misma disciplina y egresado de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas por la misma institución. Asimismo, cuenta con estudios de licenciatura en Historia del Arte por el Centro de Cultura Casa Lamm.

Sus principales líneas de interés se enfocan en la investigación de la arquitectura, la ciudad y la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX en América Latina. Se ha dedicado a tareas como la investigación, la escritura y la edición, además de haber participado en congresos en instituciones nacionales e internacionales. Conjunto a sus estudios doctorales, hoy se desempeña como docente de varias licenciaturas en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

## Getsemaní Guevara

(Ciudad de México, 1988)

Historiadora del arte, archivera y curadora. Estudió la licenciatura en Historia en la UNAM y la Maestría en Historia del Arte (Estudios Curatoriales) por la misma universidad.

Se ha desarrollado profesionalmente en el campo de la difusión e investigación. Fue coordinadora de prensa de Zona MACO. Posteriormente fue investigadora de la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH. Ha participado en diversas curadurías, tales como: *Ficción y tiempo* (2019) en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco y *La invención de la periferia* (2021) en Galería Unión, En colaboración con Stephanie Salas publicó "Una nueva publicidad: Soy Totalmente de Hierro", capítulo del *Compendio de Estudios Históricos, Regionales e Internacionales:*

*voces sociales, culturales, políticas y económicas*, publicado por la Universidad Autónoma de Querétaro.

Actualmente, es parte de la equipa de investigación del Centro de Documentación Arkheia (MUAC), donde ha realizado la catalogación de los fondos Grupo Mira y Brian Nissen/ Salones Independientes, de igual forma colaboró como asistente curatorial en la exposición *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra* (MUAC). Sus intereses de investigación giran en torno a los feminismos, la memoria y el archivo.

### **Francisco Lerios**

(Ciudad de México, 1993)

Cuenta con formación como artista visual y experiencia e interés en la educación artística no formal y la programación de cine. Hizo estudios de maestría en historia del arte en la UNAM (2022) y una maestría en imagen en movimiento en Goldsmiths, University of London (2019).

Participó en el Seminario Oberhausen 2019 y en seminarios sobre archivo, investigación y distribución de cine experimental impartidos por Bill Brand (2017), Federico Windhausen (2018) y Tzutzumatzin Soto (2018). De 2016 a 2019 fue miembro del equipo de educación del Museo Tamayo, donde desarrolló y trabajó en proyectos educativos intra y extramuros, además de coordinar a partir de 2017 la programación de cine e imagen en movimiento. También participó en el proyecto Pedagogías Empáticas (2018), red de diferentes proyectos de arte-educación de Iberoamérica.

En mayo de 2018, formó parte del programa AAM-Getty International Fellowship, del encuentro anual de la American Alliance of Museums (AAM) en Phoenix, Arizona, exponiendo Mnemo, proyecto coordinado por él mismo dentro del proyecto educativo extramuros del Museo Tamayo, en colaboración con adultos

mayores asistentes a centros sociales del IMSS. Desde 2017 ha trabajado como asistente de producción e investigación con artistas visuales.

## Agradecimientos

Agradecemos al Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) por el apoyo económico brindado para la realización de esta publicación. Manifestamos nuestra profunda gratitud con lxs colaboradorxs que participaron en este proyecto.

De igual forma, agradecemos a lxs siguientes artistas, instituciones y colectivos, por compartirnos imágenes de su trabajo y los proyectos analizados: 11.11 Cambio Social, Archivo Histórico LGBTTTIQ+ de Tijuana, Sofía Carbajal, Colectiva Hilos, Centro de Documentación Arkheia del MUAC, Luisalvaz, Rafael Lozano-Hemmer, Perla Ramos, Adriana Salazar, Tijuana Performera, Laura Valencia, Sayak Valencia, Prisciliano Valencia y Bruno Viruete.

Finalmente, damos gracias a todas las personas que, directa o indirectamente, hicieron posible este trabajo.

P A  
C