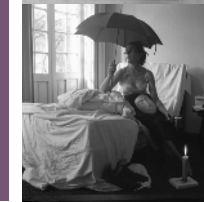
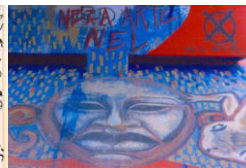




ISSN 1870-3429
PUBLICACIÓN ARBITRADA

DISCURSO VISUAL



DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

Claudia Curiel de Icaza
SECRETARIA

Marina Núñez Bernalova
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Alejandra de la Paz
DIRECTORA GENERAL

Déborah Chenillo Alazraki
SUBDIRECTORA GENERAL
DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

Alfredo Gurza González
DIRECTOR

Magaly Hernández López
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

Ruth Jarquín Caballero
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

Ariadna Patiño Guadarrama
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN

Virginia García Pérez
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

Abraham E. Briseño Álvarez
COORDINADOR ADMINISTRATIVO

DISCURSO VISUAL

Alfredo Gurza González
DIRECTOR

Magaly Hernández López
Cristina Híjar González
Carlos Martínez Gordillo
Ariadna Patiño Guadarrama
María Teresa Suárez Molina
Paola Uribe Solórzano
COMITÉ EDITORIAL

Carlos Martínez Gordillo
Ariadna Patiño Guadarrama
COORDINACIÓN

Tlaoli Ramírez Téllez
DISEÑO Y PROGRAMACIÓN

José Luis Rojo Pérez
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

Carlos Martínez Gordillo
CUIDADO DE LA EDICIÓN

Miroslava Santos Pane
ASISTENCIA DOCUMENTAL

© Discurso Visual · núm. 57 · enero/junio 2026 · revista semestral arbitrada.

Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura · INBAL.

Av. Juárez núm. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.

Editor responsable: Carlos Martínez Gordillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203,

ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1281 · 1121 · 1122. Fecha de última modificación: 30 de junio de 2025.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ALFREDO GURZA GONZÁLEZ 5
DIRECTOR

APORTES

- 6 Reflexividad, artes y diseño en la perspectiva
cibernetica de mediados del siglo XX
Anabell Estrada Zarazúa
Luis Ernesto Serrano Figueroa
- 22 La imagen hauntológica. Arte, visualidad
y políticas de la nostalgia
Luis Héctor Ramírez Eguiarte
- 42 Grafiti socioeducativo:
hacia una categoría de análisis transdisciplinaria
José Alfonso Galindo García
- 57 Latrinalia: intervención desde la clandestinidad
María Elena Quezada Aguirre
- 75 Creatividad audiovisual comunitaria. Patrimonio
cultural inmaterial en Jantetelco, Morelos
Cristina Amescua Chávez
Juan Carlos Domínguez Domingo

CONTRAPUNTO

Persistir sin aprobación: práctica artística y resistencia
silenciosa frente a la disidencia estetizada 85
Yolanda del Carmen Arvizu Ortiz

PERFILES

- 92** Erika Bülle y el cuerpo que resiste: vulnerabilidad, política y disidencia en cuatro obras
Josemaría Bahena Gómez

ACERVOS

- El Seminario de Cultura Mexicana
y la gestación del INBAL
Ana Garduño **102**

RESEÑA

- 115** Cerámica artística contemporánea
en la Bienal Alfredo Zalce 2024
Leticia Torres Hernández

XI ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE ARTES VISUALES

- Del archivo a la exposición
**Paola Uribe Solórzano, Paulina González Villaseñor,
Rodrigo Bazaldúa Calvo y Christopher Vargas Reyes** **128**

- Cuando el arte contemporáneo y los públicos tensionan
(quizá transforman) al museo
**Diogo de Moraes Silva, Alejandra Panozzo Zenere,
Fabiane Schafranski Carneiro y Graciela Schmilchuk** **143**

PRESENTACIÓN

La producción de un objeto teórico exige el discernimiento de una masa empírica, en una minuciosa operación de la mirada intencional que retiene, introduce, revierte y significa las determinaciones pertinentes para la investigación en curso, de modo tal que el proceso integral de producción, circulación, valoración y reproducción de conocimientos esté implícito desde la intervención originaria que establece la problemática y define los términos, hasta la recepción de los bienes generados, con su correspondiente afectación estético-cognitiva.

En este número se tratan varias de las cuestiones que de todo aquello se derivan, aportando ricos materiales para la reflexión en torno a problemas y tareas apremiantes en la investigación artística.

Dar con el concepto idóneo, producirlo, suele constituir el pivote que articula y orienta todo el trabajo. Ver con nuevos ojos lo ya muy conocido, provocar que salten a la vista inesperadas conexiones e inéditas afinidades exige ese acto del nombrar, con su potencial para acopiar o disgregar vectores de sentido de manera provisoria, pero fértil.

En estas páginas, la creatividad en el entorno cibernético, las prácticas comunitarias, la espectral cualidad de la memoria —como impagable deuda eterna y matriz de reconfiguración de los espacios y los tiempos—, las trazas en lo abyecto, la encarnación como determinación fenomenológica decisiva, invitan al desplazamiento crítico que ese renombrar implica, con la advertencia necesaria del peligro de hacer pasar por novedoso y disruptivo el reciclaje de vejestorios filosóficos y de jergas indigestas que estetizan la banalidad y la impotencia.

En esa misma línea, ofrecemos también textos colectivos, derivas de nuestro XI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, celebrado el pasado octubre, que recogen experiencias y nociones fundamentales a partir de iniciativas promovidas por el Cenidiap: el tránsito creativo del archivo a la sala de exposición, por un lado, y los estudios de público en el ámbito internacional, por el otro.

Alfredo Gurza
DIRECTOR

Reflexivity, Arts and Design in
the Cybernetic Perspective
of the Mid-20th Century

Reflexividad, artes y diseño en la perspectiva cibernetica de mediados del siglo XX

ANABELL ESTRADA ZARAZÚA

Comunicadora gráfica y docente
915548@pcpuma.acatlan.unam.mx

LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA

Comunicador gráfico y docente
luis_serrano@comunidad.unam.mx

Key words

cybernetics, arts, designs,
context, knowledge

Palabras clave

cibernetica, artes, diseños, contexto, conocimiento

Abstract

To analyze the notion of reflexivity in art and design in the second half of the 20th century, and its connections with cybernetics, we revisit the Ulm School and the emerging field of "computer arts," the *Cybernetic Serendipity* exhibition (1968–1969), the *Cybersyn* project in Chile under the socialist government of Salvador Allende, and Manuel Felguérez's *La máquina estética*. We aim to situate a key moment of interdisciplinary convergence by highlighting the ways in which the epistemic framework of cybernetics has shaped cultural production.

Resumen

Para analizar la noción de reflexividad en las artes y diseños en la segunda mitad del siglo XX, y su vínculo con la cibernética, se retoma la escuela de Ulm y el campo emergente de las "artes computacionales", la exposición *Cybernetic serendipity* (1968 y 1969), el proyecto *Cybersyn* en el Chile del gobierno socialista de Salvador Allende y el proyecto *La máquina estética*, de Manuel Felguérez. Se busca situar un momento relevante del cruce entre disciplinas y destacar la manera en que la perspectiva epistémica de la cibernética impacta en la producción cultural.

Recibido: 17 de diciembre de 2025 Aceptado: 8 de abril de 2026

La cibernética puede definirse, en sentido estricto, como un campo interdisciplinario que se interesa por el estudio de los procesos de control, comunicación y autorregulación de sistemas complejos, tanto biológicos como técnicos y sociales. El término proviene del griego κυβερνήτης (kybernētēs), “piloto” o “timonel”, y se retoma a partir del argumento de Sócrates, en *La República de Platón*: el “arte” de gobernar requiere conocimiento y virtud, como el que requiere quien conduce una nave.

Esta caracterización fue recuperada por Norbert Wiener a mediados del siglo XX para referirse también al control. En *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, el autor hace una reflexión en torno al funcionamiento de los sistemas animales y artificiales, en la que se discute por primera vez la computación electrónica digital aplicando las teorías de la información y comunicación. Lleva a cabo una discusión teórica sobre las diferencias y similitudes entre el procesamiento de información en las computadoras electrónicas y en el cerebro humano. Este trabajo representa un hito, en el que Wiener conjuga elementos históricos, filosóficos, matemáticos, comunicacionales, biológicos e informáticos.

Claude Shannon—clave en la consolidación del campo de la cibernética—, en estudios como *A Mathematical Theory of Communication* (1948), define la información, en términos de su probabilidad, como una medida de “entropía de información”, y nos ayuda a visibilizar la serie de conceptos interdisciplinarios que se articularon en la configuración del planteamiento epistémico que constituye la cibernética. La entropía, por ejemplo, se retomó de la física, e influyó en gran

medida en la comprensión que planteó Shannon sobre la información como patrones de probabilidad de distribución de elementos codificantes.

A partir de lo anterior, consideramos importante detenernos en la revisión de la propia noción de cibernética que Wiener adopta para desarrollar su planteamiento. Es decir, aquella que emplea para nombrar la relación entre sistemas de información basados en equipos de cómputo y las similitudes de su funcionamiento con el procesamiento neuronal en los seres vivos. En *Cibernética y sociedad* (1958) establece equivalencias entre el funcionamiento de sistemas naturales y artificiales, situando a la información como noción clave:

[...] solo puede entenderse la sociedad mediante el estudio de los mensajes y de las facilidades de comunicación de que ella dispone y, además, que, en el futuro, desempeñarán un papel cada vez más preponderante los mensajes cursados entre hombres y máquinas, entre máquinas y hombres y entre máquina y máquina.¹

Proponemos una breve revisión de algunos casos clave en los campos del arte y el diseño vinculados a ese momento en que la noción de cibernética comienza a permear en estas y otras disciplinas, y que en conjunto han incidido en el terreno de la producción cultural actual. Queremos detenernos en las implicaciones epistémicas que tuvo la cibernética en experimentaciones y cuestionamientos en estas áreas, reconociendo un vínculo con la adopción de tecnologías computacionales, en particular en las décadas de 1960 y 1970.

¹ Norbert Wiener, *Cibernética y sociedad*, Argentina, Sudamericana, 1958.

Como antecedente, cabe reconocer que la exploración cibernética ha transitado por tres distintas etapas teóricas. La primera se caracteriza por una serie de reflexiones en torno a conceptos como la *homeostasis* y la *retroalimentación* —*feedback*—, para la cual son relevantes los trabajos de Shannon, McCulloch, Wiener y Von Neumann,² y que corresponde a lo que se conoce como cibernética de primer orden. La segunda, conocida también como “segunda ola” o cibernética de segundo orden, situada entre 1960 y 1980, se distingue por complejizar la comprensión de los ciclos de retroalimentación entre sistemas, incorporándose de forma paulatina el concepto de *reflexividad*, mismo que implica una conciencia con respecto al papel del observador en la comprensión de sistemas homeostáticos. La tercera etapa incluye una serie de discusiones en torno a la noción de *virtualidad*, asociadas al reconocimiento de una orientación del pensamiento hacia la interpretación de los objetos materiales como patrones de información.³ La cibernética de tercer orden se enfoca en sistemas complejos donde interactúan humanos, tecnología y entorno.

En nuestro caso haremos énfasis en la cibernética de segundo orden, y en su influencia con la teorización y la producción en las artes y los diseños. Situados en la reflexión de dicha etapa teórica de la cibernética, buscamos señalar la importancia que este momento⁴ tiene en diver-

sos campos de conocimiento y los vínculos que los interrelacionan.

Así, hacemos hincapié en las posibilidades de comprensión e indagación que han situado a la idea de reflexividad como posicionamiento epistémico central en distintos campos del conocimiento y que, a su vez, posibilitan la comprensión de los objetos de investigación del arte y el diseño como sistemas complejos abiertos. En la revisión que proponemos es fundamental ubicar el lugar de las tecnologías computacionales en relación con sus aplicaciones, en primer lugar, por el papel que tuvieron en el desarrollo de la cibernética misma, pero también por cómo trastocaron la práctica y su reflexión en artistas y diseñadores. Desde ahí encontramos que la comprensión de los planteamientos teórico-epistémicos de la cibernética con el desarrollo de mecanismos para la automatización computacional es el origen de una serie de transformaciones culturales importantes que es crítico observar en un momento histórico en el que las tecnologías digitales se han posicionado como infraestructuras fundamentales para la producción y diseminación de la cultura. Dado el campo de interés para el presente trabajo, es relevante comenzar situando la labor teórica y docente que tuvo lugar en la escuela de Ulm, centro de formación donde nociones como la información y la organización —provenientes de la perspectiva cibernética—⁵ comenzaron a influir en la forma de comprender al diseño.

Reconocemos en la exposición *Cybernetic serendipity* un momento de intensa influencia de la cibernética en la exploración y experimentación plástica —sonora, conceptual, textual y visual— a finales de la década de 1960. Asimismo, nos detenemos en un

² La homeostasis puede ser definida como la capacidad de los organismos vivientes para mantener estados estables al ser confrontados por situaciones volátiles o variables. Para algunos de los teóricos relevantes para esta etapa del desarrollo de la cibernética fue importante la reflexión acerca de cómo las máquinas y animales mantienen la homeostasis a través de *feedback loops*, o ciclos de retroalimentación. Cfr. Katherine Hayles, *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Estados Unidos, University of Chicago Press, 1999, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ Momento amplio que es compartido con otros planteamientos teóricos que implican profundos cambios en la teoría del conocimiento: teoría de sistemas, sistemas complejos, investigación interdisciplinaria de sistemas complejos, pensamiento complejo, etcétera. En este sentido, no situamos el tiempo específico de determinadas publicaciones, es decir, el año de

su publicación, sino ese tiempo amplio de posguerra que dialoga con las teorías de otros tiempos, en múltiples campos de conocimiento, que visualiza las implicaciones de su emergencia, y que implica un momento de profundos cambios en la comprensión científica, mismos que surgen precisamente en un ambiente de intenso intercambio y debate teórico.

⁵ Ignasi Brunet y Antoni Morell, “Epistemología y cibernética”, *Papers. Revista de Sociología*, núm. 65, España, 2001, p. 33.

proyecto cibernético muy interesante, pero poco conocido, que tuvo lugar en el Chile socialista del gobierno de Salvador Allende: *Cybersyn* —sinergia cibernética o proyecto Synco. Aunque no se trató de una iniciativa artística o de diseño, sino de gestión económica, requirió de la participación y comprensión por parte de diseñadores, quienes tuvieron el encargo de diseñar el espacio de gestión, una sala de control muy avanzada para su tiempo. Por último, revisamos brevemente el experimento de *La máquina estética*, del artista mexicano Manuel Felguérez, para señalar la complejidad y la autoconciencia que se desprende del empleo de sistemas cibernéticos y la relación humano-máquina.

La cibernética en la HfG de Ulm

La escuela de diseño Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm tuvo una importante influencia para el arte y el diseño a mediados del siglo XX. Un rasgo importante que caracteriza, en un sentido amplio, el planteamiento de este centro de formación fue la introducción de conceptos y metodologías provenientes de ciencias como la propia cibernética, así como de la estadística, las teorías de la información y las matemáticas. Desde tales perspectivas, se entendió que la actividad proyectiva se valdría de mecanismos para la generación de soluciones de diseño justificadas racionalmente. Lo que se gestó en Ulm logró acelerar y complejizar un movimiento reflexivo que se configuraba ya desde años previos en la Bauhaus, en particular hacia finales de la década de 1920, el cual se caracterizó por una orientación funcionalista y racional según la cual "coherencia, economía y simplicidad"⁶ se presentaron como conceptos guía y estandartes de su orientación pedagógica.

Con la disolución de la Bauhaus, diversos estudiantes, diseñadores y artistas continuaron más tarde en

Ulm con una serie de discusiones alineadas con dichos principios. Los alcances que tuvo la cibernética en esta escuela son evidentes en el trabajo de personajes como Max Bill, Max Bense y Horst Rittel, quienes la adoptaron como parte de su perspectiva.

<https://www.composition.gallery/ES/arte/max-bill-untitled-columbus-in-search-of-a-new-tomorrow/>

Max Bill, por ejemplo, fue un artista y diseñador suizo que estudió en Bauhaus y que posteriormente se involucró en la fundación y en el desarrollo del plan de estudios de la escuela de Ulm, de la que fue director entre 1953 y 1956. Algo que caracterizó la postura de Bill fue la relevancia que puso en el enfoque científico y las matemáticas. En su ensayo titulado "The Mathematical Approach in Contemporary Art" (1974), se refiere a la importancia que tienen acciones como la medición en la determinación precisa de relaciones para la cognición y la racionalidad.⁷ Según lo anterior, se vuelve reconocible su interés por la ingeniería, como aproximación en la que estética y funcionalidad encuentran una articulación. Cualidad en la cual vio una inspiración que permeó fuertemente en su práctica artística, así como en su perspectiva hacia el diseño, lo cual también fue patente en su trabajo docente.

Para evidenciar el empleo de la cibernética como puente entre teoría y praxis, nos parece útil tomar el caso de Bill en su práctica artística, ya que constituye una vía para comprender cómo la postura teórica y conceptual que adoptó logró materializarse en un cuerpo de obra que tuvo coherencia con los principios que buscó retomar y socializar, a su vez, en Ulm. Su obra, según Max Bense, implicó "una reducción de la materialidad visual," así como una serie de construcciones de carácter matemático⁸ cuando explora la división geométrica del espacio compositivo. Se preocupó, entre otros aspectos, por articular

⁷James Wood, "Max Bill in Buffalo", *The Art Gallery Magazine*, Estados Unidos, octubre de 1974, pp. 24, 26, 63, 64 y 80.

⁸Max Bense, "Max Bill [exhibition catalogue]", *Hanover Gallery*, 2 de diciembre de 1966, p. 10.

⁶Jorge Frascara, *Diseño gráfico y comunicación*, Argentina, Infinito, 2000, p. 41.

la razón lógica y la razón intuitiva⁹ desde un posicionamiento alineado con la perspectiva cibernética. La razón lógica, en tales términos, estaría estructurada a partir de las matemáticas, con recursos y estrategias como “la división lineal del espacio en partes armoniosas; las retículas modulares; las progresiones, permutaciones y secuencias aritméticas y geométricas, y el equilibrio de las relaciones contrastantes y complementarias en un todo ordenado”.¹⁰ La dimensión intuitiva aportaría la novedad y fundamentaría la búsqueda estética, misma que concibió como un esfuerzo por la generación de piezas que resolvieran problemas de forma clara.¹¹

Tomás Maldonado ofrece algunas guías para comprender la relevancia de la obra de Bill que nos ayudan a situar mejor lo que está sucediendo en ese momento en el campo del arte. La práctica escultórica, pictórica y arquitectónica en Bill manifiesta un movimiento de “desvitalización plástica de las figuras en beneficio de un mayor énfasis en el vacío”,¹² con lo cual se lograría poner énfasis en lo constructivo. En esta dirección, Bill acentuó que las matemáticas, vinculadas al pensamiento abstracto, constituían una vía para poner de manifiesto relaciones percibidas, órdenes cognoscibles, que tomarían forma en el arte.¹³

Las matemáticas puestas al servicio del arte, así, serían la materialización de un “comportamiento frente a la imagen que actualmente podemos hacernos del mundo”.¹⁴ El arte concreto, desde el cual se sitúa Bill, manifiesta una transformación significativa al explorar la materialización del

pensamiento abstracto y otras dimensiones subjetivas como objeto de la exploración artística,¹⁵ como fuentes de información susceptibles de tomar forma.

En esta misma dirección, otro caso interesante es el de Max Bense, teórico y docente que entre 1954 y 1958 impartió asignaturas en el Departamento de Información en Ulm. Desde las perspectivas teóricas que fueron de su interés, buscó explorar la calculabilidad y la categorización como formas de analizar al arte y el diseño. Lo anterior se materializó en la propuesta de una estética informacional, planteamiento que sustentó en el trabajo de Wiener, así como el del matemático George Birkoff —con su fórmula para la medición estética y la semiótica triádica de Charles Sanders Pierce.

Esta propuesta de una estética informacional, medible, se basó en la comprensión de que “la información produce y transmite, en la medida en que se basa en un grado de disposición estadísticamente descriptible, en una complejidad seleccionada o en una distribución de frecuencia de elementos o clases de elementos utilizados”.¹⁶ Bajo este entendido, planteó un “método métrico” para describir “estados estéticos”, considerando forma, figura y estructura de una obra de arte, idea que encontró aplicabilidad en la escritura de programas dedicados a la “realización de estructuras estéticas”,¹⁷ idea fundamental para artistas computacionales como los que abordaremos más adelante.

Aquí es necesario problematizar la noción de reflexividad en el trabajo de Bense. En este sentido, encontramos una explicación convincente en

⁹ Paula Álvarez-García y Emma López-Bahut, “Max Bill, arquitectura y arte: conexiones entre escuela de Ulm y esculturas-pabellón”, *Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 33, España, 2018, pp. 178-189.

¹⁰ Philip Meggs y Alston Purvis, *Historia del diseño gráfico*, México, RM, 2009, p. 357.

¹¹ James Wood, *op. cit.*, p. 80.

¹² Tomás Maldonado (ed.), *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, p. 13.

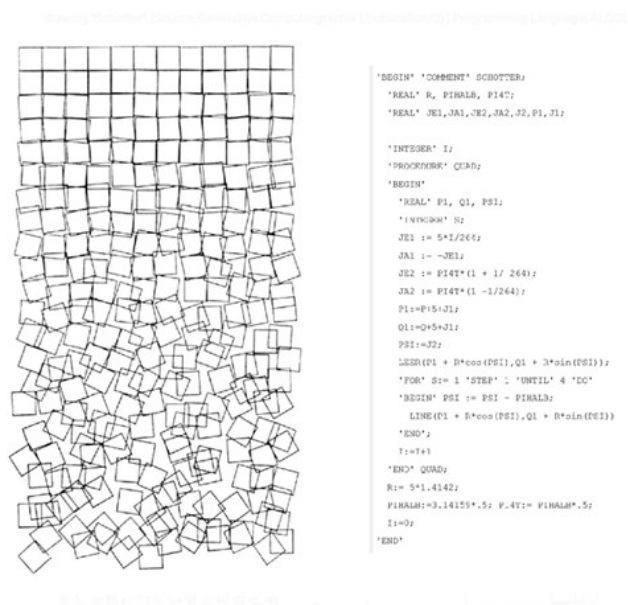
¹³ Max Bill, “La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo”, en Tomás Maldonado, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ Max Bill, citado en James Wood, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ Max Bense, *Programmierung des Schönen: allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Alemania, Agis-Verlag, 1960, p. 60.

¹⁷ Max Bense, “The projects of generative aesthetics”, en Jasja Reichardt (ed.), *Cybernetics, Art and Ideas*, Estados Unidos, New York Graphic Society, 1971, p. 57.



A la derecha, una obra de Georg Nees. A la izquierda, *Schotter Generator*, parte del código que creó "Schotter". *Generative Computergraphik* (/publication/3). Programming Language: ALGOL 60 plus G (G es una extensión de Algol, implementando primitivos gráficos y controlando funciones para el Plotter Zuse Z64 XY). "1960s Max Bense & Abraham Moles", *Medium*, 9 de marzo de 2017.

Claus Pias, quien busca establecer una distinción entre la postura de Birkoff y la de Bense en lo relativo a la "medición" estética.¹⁸ Birkoff ubicó el problema de la medición en el receptor, al reconocer a la percepción como resultado de procesos fisiológicos y cognitivos. De esta manera, propuso que la belleza se encuentra asociada al reconocimiento y, por tanto, vinculada con un acto perceptivo. Mientras, Bense desplazó el interés al productor y estableció la necesidad de llevar a cabo una "medición" de la creatividad.

Al situar la necesidad —reflexiva— de reconocer el papel del productor en la definición del "valor estético" de una obra de arte, Bense estableció una relación medible entre innovación y comunicación, la medida estética, que resultaría del

cálculo de la probabilidad de que ciertos elementos se presenten en una composición. Desde este movimiento en el foco de interés, el productor se sitúa como agente en el sistema de transmisión de información. Dicho posicionamiento, dentro de la escuela de Ulm, se tradujo en la búsqueda de un marco teórico que sostuviera al proceso de diseño, desde el análisis funcional de sus productos, así como del proceso de toma de decisiones.¹⁹

En la propuesta docente de Bense se encuentra la necesidad de confrontar a la creatividad en relación con la teoría de la información de Shannon, al concebir que una medición de la creatividad implicaría la determinación deliberada de innovación en relación con nociones como el orden y la redundancia.

De manera similar, Horst Rittel, matemático, físico, sociólogo y profesor de asignaturas como métodos de diseño, teoría de la información y análisis matemático, quien se sumó a Ulm tras la salida de Bense y Bill,²⁰ adoptó una visión científica, desde la cual retomó herramientas de la cibernética, los métodos de optimización lineal en la Investigación de Operaciones (*Operations Research*), la estadística y la lógica simbólica en la proyección de procesos a futuro, así como en la descripción y análisis de la estructura de los problemas a resolver.²¹ Para él fue relevante establecer una distinción entre procesos de diseño intuitivos y sistemáticos, por lo cual dio relevancia a las matemáticas, disciplina de la que retomó parámetros a partir de los cuales los productos de diseño lograrían justificarse racionalmente.²² Como docente, impartió las asignaturas de teoría

¹⁹ David Oswald, "Cybernetics, Operations Research and Information Theory at the Ulm School of Design and its Influence on Latin America", *AI & Society*, núm. 37, Reino Unido, 2022, p. 1048.

²⁰ Klaus Krippendorf, "Designing in Ulm and off Ulm", en K. A. Czempfer (ed.), *HfG, Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*, Alemania, Verlag Dorothea Rohn, 2008.

²¹ Horst Rittel, "Some Principles for the Design of an Educational System for Design", *Journal of Architectural Education*, núm. 25, Reino Unido, 1971.

²² Klaus Krippendorf, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸ Claus Pias, «"Hollerith 'Feathered Crystal'": Art, Science, and Computing in the Era of Cybernetics», *Grey Room*, núm. 29, Estados Unidos, 2008, p. 116.

de la probabilidad, propiedades de los logaritmos y cibernética.

Es desde este aparato conceptual que Rittel desarrolla la noción de *wicked problems*, término con el cual designa a los problemas de diseño, mismos que se caracterizan por la indefinición, la multiplicidad de agentes y factores involucrados, la ramificación, así como la falta de criterios para definir lo correcto o incorrecto de una solución.²³ Se emplea hasta la fecha en múltiples campos de conocimiento para describir un problema que no tiene una sola posible solución, o bien que es difícil o imposible de resolver debido a factores incompletos, contradictorios y cambiantes que a menudo son difíciles de reconocer. Es decir, problemas complejos donde la interdependencia de esos factores cambiantes hace también que de la aproximación a uno de estos surjan nuevos factores, o nuevos problemas.

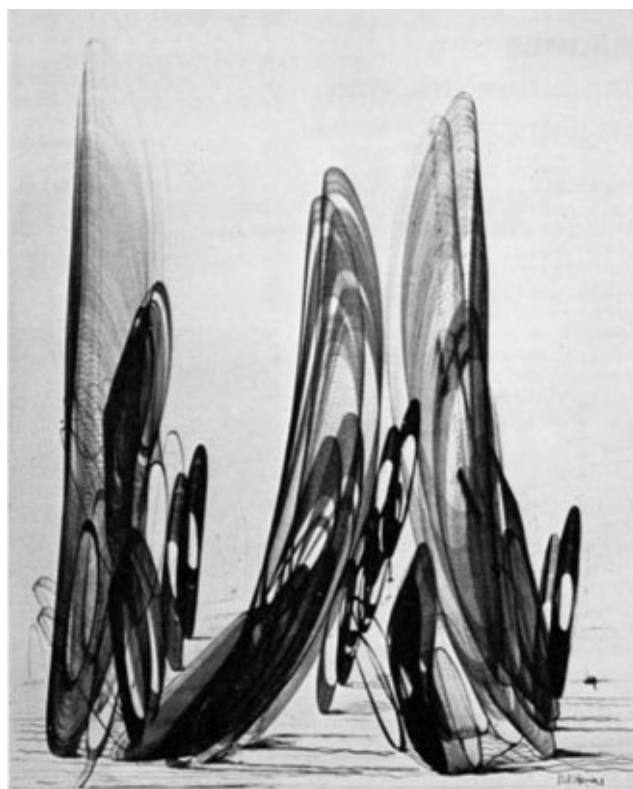
La inclusión de metodologías racionales se puede situar como una búsqueda previa a Ulm, en particular a partir de lo que sucedió en Bauhaus. Sin embargo, la discusión de las perspectivas de Bense y Rittel nos permite situar el papel de la reflexividad como motor de cambios profundos en la comprensión del diseño. Este principio busca situar a los sujetos como agentes que describen la realidad, pero que también van tomando conciencia de sí como descriptores de esa realidad.

En los casos que retomamos, se vuelve evidente el valor que se observa en acciones como la sistematización, así como la determinación de diversos valores, agentes y procesos en el planteamiento de soluciones de diseño. De esta manera, al sustituirse a procesos intuitivos, asociados a procesos subjetivos y no verbalizables, por procesos racionales, sistemáticos y fundamentados, puede ubicarse un cambio de perspectiva a partir del cual

se buscó establecer una distinción entre arte y diseño. Esto, como es posible observar, modeló de forma relevante la comprensión que se tiene el día de hoy en torno al diseño.

Cybernetic Serendipity

El arte computacional que se produjo hacia la mitad del siglo XX requirió, por parte de sus autores, de un mínimo dominio técnico, además de conocimientos específicos en lógica, lenguajes de programación y matemáticas que eran necesarios para el uso de los equipos en ese momento específico del desarrollo tecnológico. Lo anterior llevó a que la primera ola de producción de arte computacional fuera realizada en su mayoría por ingenieros o programadores y, en



D. P. Henry, *The Henry drawing computer*. Jasia Reichardt (ed.), *Cybernetic Serendipity. The computer and the arts*, Londres, Nueva York, Studio International, 1969, <https://archive.org/details/cybernetic-serendipity/page/n1/mode/2up>

²³ Niya Stoimenova y Rebecca Price, "Exploring the Nuances of Designing (with/for) Artificial Intelligence", *Design Issues*, vol. 4, núm. 36, Estados Unidos, 2020, p. 48.

algunos casos, artistas que colaboraban con ellos en su exploración. Esos acercamientos al arte digital, además de las dificultades asociadas a la dimensión técnica, se confrontaron con costos elevados, tanto de los equipos como del *software* necesario para su operación. Todo lo anterior condicionó que mucha de aquella producción pionera se llevara a cabo en laboratorios de desarrollo e investigación, como el del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) o el Centro de Computación y Procesamiento de Datos de la Universidad de Pittsburg, donde se contó con equipo subsidiado, dedicado en principio a la experimentación y el desarrollo científico.

En ese contexto, uno de los primeros espacios de exhibición para el arte computacional fue la muestra titulada *Cybernetic Serendipity*, organizada bajo la dirección de Jasia Reichardt en 1968 (Londres) y 1969 (Washington). La primera edición dio lugar a un diálogo entre pensamiento científico, intuición y creatividad, con una participación de 325 expositores que presentaron al público trabajos realizados principalmente en las décadas de 1950 y 1960, mismos que incluían obras de composición computacional textual, musical y visual, así como diversos tipos de animaciones, robots, entre otras “máquinas cibernéticas”. Estas últimas, en particular, ofrecían al espectador exploraciones interesantes en torno a la traducción de señales, por ejemplo, información sonora a patrones visuales.

Entre los artistas que mostraron sus trabajos en *Cybernetic Serendipity* encontramos a Charles Curi, Frieder Nake, Manfred Mohr, Georg Nees, Marc Adrian, Duane Palyka, Nan Jun Paik, Jean Tinguely y John Cage. En la exposición participaron también el mismo Norbert Wiener y otros personajes como Stafford Beer quien, como veremos más adelante, fue uno de los principales actores del proyecto *Cybersyn* al lado de firmas corporativas como Boeing y General Motors.

Resaltamos a Manfred Mohr, quien en un inicio se desenvolvió en disciplinas como el jazz y el *action*

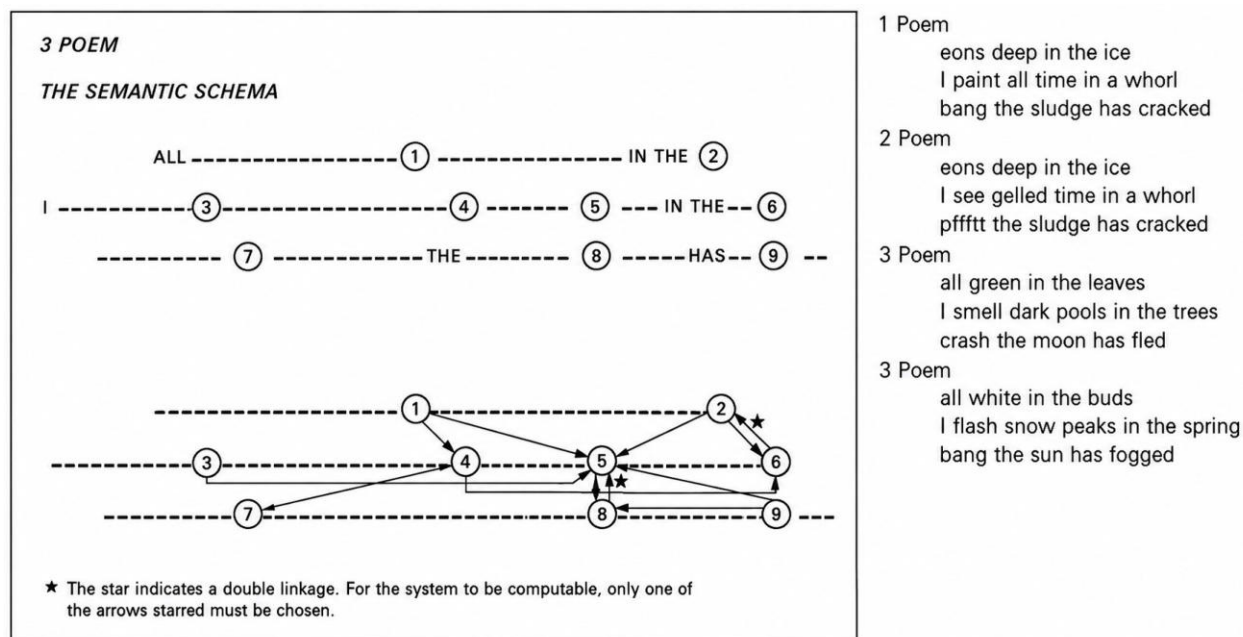
painting, trayectoria que se vio alterada cuando el artista se encontró con la estética informacional de Max Bense. El contacto con la aproximación racional y matemática de Bense, junto con su acercamiento a la composición computacional, incipiente para la década de 1960, llevó a Mohr a interesarse en la producción de piezas a partir de geometría algorítmica.²⁴ Este caso es similar al de alumnos de Bense en la Universidad de Stuttgart, como Georg Nees y Frieder Nake, quienes se convirtieron en pioneros de los gráficos por computadora —en el sentido informático, es decir, la generación de imágenes mediante código— y el arte computacional,²⁵ y que también formaron parte de *Cybernetic Serendipity*.

Uno de los rasgos que resalta en las obras realizadas con la incorporación de tecnologías computacionales al campo del arte es la aproximación analítica²⁶ de sus autores y sus temas. Esto como consecuencia de la necesidad de generar ejercicios descriptivos de funciones y procedimientos para que la computadora lograra llegar a un resultado o llevara a cabo un determinado proceso a partir de la información de entrada. Destaca el recurso a operaciones como la rotación, la repetición, así como la determinación de patrones de transformación o de aleatoriedad. Este rasgo particular se vincula con el desarrollo todavía incipiente de paradigmas tecnológicos como la intuitividad o la usabilidad, por lo que toda exploración estética requería, de las y los artistas, cierta alfabetización en lenguajes de programación, así como conocimientos básicos

²⁴ Obra como la realizada por Mohr, reconocida como geometría algorítmica, incluye una serie de aproximaciones a la composición gráfica a partir de la definición de algoritmos. En este proceso se generan experimentaciones visuales a partir de la especificación de módulos y la definición de fórmulas. Dichas fórmulas serían ejecutadas por una computadora que llevaría a cabo las transformaciones geométricas dictadas a partir de un algoritmo. Usualmente, se volvía posible generar variación a partir de operaciones con las que se generaron transformaciones en cuanto a repetición, escalamiento, espaciado, etcétera.

²⁵ David Oswald, *op. cit.*

²⁶ Jasia Reichardt, *op. cit.*



Computerized Japanese haiku, generada a partir de la interacción humano-máquina en línea, en la Cambridge Language Research Unit, *Cybernetic Serendipity*, 1968. Jasia Reichardt (ed.), *Cybernetic Serendipity. The computer and the arts*, Londres, Nueva York, Studio International, 1969, <https://archive.org/details/cybernetic-serendipity/page/n1/mode/2up>

de lógica, aritmética o del funcionamiento de los diagramas de flujo. Según lo anterior, es comprensible el valor que tuvo la aproximación estética de Bense, misma que influyó a otros y otras artistas presentes en la exposición.

En la efervescencia de la producción de arte computacional comenzaron a gestarse discusiones relevantes, en particular relacionadas con el valor, mismas que constituyen un parteaguas en la crítica e historización del arte. Como señala Thomas Linehan, la producción de obras por medio de tecnologías computacionales planteó dudas como ¿qué podía considerarse como la obra en sí, el producto o el programa que se había escrito para generarlo? O aquella relacionada con la producción de imágenes por medio de plotters: ¿quién habría de recibir el crédito, la máquina o el ser humano?²⁷

²⁷ Thomas Linehan, "An Investigation of Criteria for Evaluating Computer Art", *Computer Graphics and Art*, Estados Unidos, mayo de 1976, p. 6.

Este fenómeno en el arte coincide también, de forma sintomática, con una serie de búsquedas conceptuales que giraron en torno a nociones como la desmaterialización y la abstracción. Estas nuevas técnicas y movimientos plantearon la necesidad de valorar el proceso de conceptualización con respecto al de materialización.

Para entender las implicaciones que trajo consigo la incorporación de computadoras a los procesos de producción, tanto en el diseño como en el arte, es útil ubicar una operación central, en particular si tomamos en cuenta el desarrollo de los sistemas informáticos que se había alcanzado hacia las décadas de 1960 y 1970: la necesidad de generar programas orientados a dirigir a una máquina en el proceso de transformar una imagen, sonido o texto desde un estado inicial hasta un estado deseado. En este sentido, los trabajos que se llevaron a cabo entre 1950 y 1970 reconocieron como antecedente importante a artistas, diseñadores y docentes que formaron parte de escuelas

como la Bauhaus y Ulm. Artistas que buscaron en el lenguaje matemático, en la racionalidad y el paradigma científico una serie de marcos de referencia a partir de los cuales llevar a cabo exploraciones formales o textuales en un contexto de innovaciones tecnológicas y discusiones teóricas que impactarán las siguientes décadas.

Cibernética, diseño y procesos sociales

En este mismo contexto surge un caso interesante ligado a la trascendencia de los planteamientos cibernéticos: el proyecto *Cybersyn* (sinergia cibernética) en el Chile del periodo democrático de Salvador Allende. Constituyó un plan de control de los procesos de producción nacional para responder eficazmente a las necesidades de la propuesta económica del gobierno socialista. Es decir, fue un proyecto donde el trabajo de diseño consistía en generar una interfaz física para la operación del sistema productivo.

A partir de la propuesta de operación basada en la teoría del Modelo de Sistemas Viables²⁸ propuesta por Stafford Beer —quien, como señalamos, participó en la exposición *Cybernetic Serendipity*— a un equipo de diseñadores se le planteó la tarea de diseñar una sala donde los operadores contarán con las condiciones necesarias para monitorear en tiempo real las gestiones, de diversa índole, de cada región de la geografía chilena. En este caso, el diseño del espacio de operaciones del proyecto *Cybersyn* no incorporó diseños asistidos por computadora, lo cual visibiliza el estado incipiente de la implementación de tecnologías computacionales en este tipo de proyectos. No sabemos si pasó por la mente del

equipo encargado del proyecto aplicar diseños asistidos por computador en un futuro, pero el golpe de Estado en Chile, en septiembre de 1973, canceló todas las posibilidades de implementación que tenían este y otros proyectos de carácter social en ese periodo de la historia latinoamericana.

Uno de los rasgos que buscamos destacar del proyecto es el posicionamiento que lo sustentaba, y que se basó en la idea de que la economía como producto de la actividad humana era susceptible de ser programada con principios cibernéticos. Con base en esto, se consideró también la necesidad de diseñar un centro de operación que, a partir de ciclos de retroalimentación de información proveniente de los sectores industriales, el gobierno y las empresas, podría establecerse una comunicación y control dinámicos que permitieran hacer frente a la complejidad que esa amplia transformación estatal requería.²⁹

A pesar de no haberse puesto en marcha, se reconoce la ambición y potencial de *Cybersyn*. El proyecto, en su núcleo teórico, estaba en el mismo nivel de desarrollo, o incluso más avanzado, que otros proyectos semejantes como Arpanet, creada por el Departamento de Defensa de Estados Unidos en 1969 y que fue la red precursora de internet.

Lo que queremos señalar a partir de lo anterior es que dicho momento histórico resulta clave en la comprensión de la relación que tenemos actualmente con las distintas implementaciones de la cibernética en la vida contemporánea. *Cybersyn* permite visibilizar los alcances que la cibernética y la computación tuvieron, no solo para ámbitos como al arte o el diseño, sino en la proyección y configuración de herramientas de control que el día de hoy operan en proyectos de gestión, mercantilización y gobernanza a escala global.

²⁸ El Modelo de Sistemas Viables (VSA) de Stafford Beer es una teoría en la cual las entidades observadas (en este caso las unidades de producción) y sus entornos son analizados desde una perspectiva sistémica donde cada entidad (sistema) podría relacionarse con otros sistemas en distintas escalas.

²⁹ David Oswald, *op. cit.*, p. 1053.



Sala de operaciones del proyecto Cybersyn, Chile, 1971-1973, <https://proyectoidis.org/cybersyn-sinergia-cibernetica/>

Complejidad y autoconciencia epistémica

En el campo del arte nos parece fundamental señalar el valor del principio de reflexividad, mismo que se basa en la autorreferencialidad, es decir, en la autodelimitación con respecto a un entorno o ambiente y en la toma de conciencia de sí. Se trata de la mirada de la realidad como acto de selección, de construcción y de interpretación desde el sujeto en su contexto. Esta concepción, sin duda, ha modificado lenta y paulatinamente la comprensión de nuestras condiciones de realidad.

Ejemplos como el de la propuesta teórica de Edgar Morin sobre el *pensamiento complejo* pasan claramente por la revisión y reconocimiento de la reflexividad como propiedad de los sistemas capaces de autoeco-organización. Así, las nociones de *complejidad* y de *sistemas complejos* han ido ocupando un lugar cada

vez más central en el abordaje de los fenómenos que experimentamos en distintos ámbitos de estudio, desde la biología hasta la sociología, pero también en el arte y el diseño.

A su vez, los fenómenos ahora claramente visibles, como el cambio climático y la inteligencia artificial, se explican gracias a toda esta base de exploraciones en que personajes desde múltiples disciplinas han hecho un cruce de conocimiento con el objetivo de descifrar su funcionamiento. En este caso, es el lenguaje interdisciplinario basado en la noción de información/organización³⁰ lo que ha permitido comprender la lógica de los *sistemas complejos abiertos*.

³⁰ Información-organización como continuidad de lo viviente, es decir, lo biológico, lo cultural, y sus extensiones tecnológicas. Pakman, 1994, p. 35, citado en Ignasi Brunet y Antoni Morell, *op. cit.*

La revolución epistemológica actual plantea el paso de la *cibernética de primer orden* o de los sistemas observados (que sitúa al observador en el exterior del sistema observado) a la *cibernética de segundo orden* o de los sistemas observadores (que incluye al observador en el sistema observado). En la cibernética de segundo orden la tradicional distinción entre objetividad y subjetividad se cuestiona hasta el punto de afirmar que la ciencia, más que fundarse en el presupuesto de objetividad (el objeto es objetivo, es exterior al sujeto y no ejerce ninguna acción objetivadora), se funda en el presupuesto de reflexividad: un objeto solo es definible en relación con un sujeto. Esto es, cualquier sistema está necesariamente formado por dos elementos: un sujeto y la realidad que ese sujeto intenta objetivar.³¹

Un ejemplo de esta transformación epistemológica en la relación entre sujeto/objeto en el campo de las artes puede ser el caso, un tanto paradójico, de Manuel Felguérez con su proyecto *La máquina estética*, en el que, después de haber generado probablemente cientos o miles de dibujos basados en un algoritmo que respondía a los parámetros que había introducido en los sistemas de cómputo,³² llegó a la conclusión de que había generado tanto material derivado de unos parámetros subjetivos propios, que la tarea de elegir alguno, después del proceso de *optimización*, resultaba finalmente muy difícil. Todos respondían a sus propios parámetros formales y, por lo tanto, a su propia subjetividad estética. La propuesta trataba de vincular su trabajo plástico, basado en la geometría, con las matemáticas y la computadora como instrumento de apoyo en la creación plástica.

³¹ Ignasi Brunet y Antoni Morell, *op. cit.*, p. 34.

³² Felguérez trabajó como docente investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y con una beca Guggenheim pudo desarrollar en la Universidad de Harvard el proyecto de *La máquina estética*, en un ámbito de investigación claramente interdisciplinario, en colaboración con el matemático Mayer Sasson.

Felguérez expresó que su pretensión era enseñar a la máquina a tener una sensibilidad artificial. Sin embargo, llegó a la conclusión de que esa vía lo llevaba inevitablemente a una situación de sobreproducción y, en consecuencia, lo situaba en una condición de producción “virtual” y no objetiva. En 1980 decidió poner fin al experimento.

<https://www.jornada.com.mx/2025/05/07/cultura/a03n1cul>

En este caso, Felguérez tiene una especie de aproximación empírica a esta transición conceptual entre la cibernética de primer orden y la de segundo orden, anunciando ya lo que se consideró su tercera etapa, relacionada con la noción de virtualidad (cibernética de tercer orden). Es decir, se dio cuenta de que él mismo, como sujeto, resultaba completamente implicado en el objeto del cual pretendía tomar distancia a través de un proceso de racionalización de su propia subjetividad. Dado que estamos hablando de un momento de reflexión muy profunda, podríamos decir, citando a Brunet y Morell, que

[...] el fin (teórico) de la cibernética no clásica es el estudio de las relaciones entre la acción y sus efectos objetivantes, o lo que es equivalente, el estudio de las relaciones entre estos efectos a través de la acción y entre las acciones a través de estos efectos, y que cuando se adopta un punto de vista reflexivo, la actividad del sistema objeto y la actividad objetivadora del sujeto deben pensarse como procesos coexistentes [...] si entre estos dos tipos de procesos coexistentes se generan necesariamente interferencias es porque los mismos no son ni mutuamente reducibles ni completamente separables (Navarro, 1999, p. 88). Así, particular es el hecho de que quien percibe deba percibir solo el producto de su acto perceptivo [...] El producto mismo es una especie de obra de arte (Bateson, 1994, p. 33).³³

³³ Ignasi Brunet y Antoni Morell, *op. cit.*, pp. 33-35.

En este sentido, resulta necesario problematizar también una serie de cambios clave que se manifiestan desde la segunda mitad del siglo XX, y que coinciden de forma significativa con lo que las tecnologías computacionales estaban planteando justo al ingresar como un nuevo medio para la producción artística. Reichart, al hablar sobre la presentación de un diagrama de flujo como obra en la exposición *Cybernetic Serendipity*, comenta que “en el arte, sin embargo, la desmitificación del proceso no acaba con el misterio del resultado”.³⁴ Este señalamiento resulta fundamental para comprender uno de los rasgos transformadores según el cambio epistemológico que plantea la cibernética.

La reflexividad, como principio en el acercamiento a la realidad, constituyó en sí un paradigma en la producción artística con computadoras. Lo anterior queda de manifiesto, por ejemplo, en la comprensión de que “el proceso involucrado en la producción de arte computacional se adecua más a aquellos que siguen un acercamiento analítico en su trabajo. [...] Es, principalmente la demostración de una actitud”.³⁵

Así, proponemos observar que la escritura de un programa computacional para producir una imagen conlleva la necesidad de dar cuenta de los procesos a partir de los cuales, de forma analógica, se llega a un resultado. Lo anterior constituye uno de los procesos transformativos que ha traído consigo la informática en general, la necesaria reflexividad y verbalización sobre los procesos. Este tipo de cambios es posible situarlos en casos como el de Felguérez, pero también en la racionalización del diseño que se gestó en centros de formación como Ulm.

La introducción de las computadoras a la producción artística radicaliza aquello que Benjamin ya

comenzaba a situar en relación con la reproducibilidad técnica. Esto queda de manifiesto en el análisis que hace Reichardt sobre el pensamiento de Abraham Moles: el arte alcanza un nuevo nivel de “democratización”³⁶ donde las obras de arte adquieren un nuevo grado de reproducibilidad y transformación, siendo posible realizar infinitas modificaciones, con lo cual la autenticidad quedaría relegada y se resaltaría, en cambio, “la autenticidad de la situación”.³⁷

Conclusiones

Con esta revisión planteamos que la discusión de las aproximaciones en el campo de las artes y los diseños a la cibernética puede ayudar en la comprensión de las transformaciones que, desde la década de 1990, se aceleran en ámbitos más extensos de los procesos culturales globales, en especial con la emergencia progresiva y exponencial de la *world wide web*.

³⁶ Para este trabajo es de interés específico la cuestión de “la democratización” en lo que corresponde a la producción de artefactos visuales a partir del uso de tecnologías computacionales. El comentario de Moles en este sentido se relaciona con la posibilidad de que las computadoras y el *software* abrieran una posibilidad para que personas sin formación en artes lograran un proceso de exploración visual. Para lo cual considero en particular a ingenieros que poseían conocimiento técnico en el desarrollo de programas o la definición de ecuaciones. A partir de este ejemplo, cabe problematizar las implicaciones de la democratización que se materializa a partir del uso de las tecnologías computacionales en un sentido amplio, lo cual se vuelve crítico en la actualidad si se reconoce la ubicua presencia de dispositivos como los *smartphone*, en articulación con un ecosistema de apps dedicadas a la producción audiovisual. Estas tecnologías posibilitan a un mayor número de personas la producción de artefactos audiovisuales con el mínimo de conocimientos técnicos especializados. Sin embargo, no se puede dejar de lado que este acceso y, por ende, la “democratización” que materializan tiene una diversidad de condicionantes como la capacidad adquisitiva —distinciones en cuanto a la calidad de las cámaras, la velocidad de procesamiento de los dispositivos, la posibilidad de adquirir aplicaciones de suscripción, etcétera—, capital cognitivo —alfabetización con respecto al uso de la tecnología y sobre principios compositivos—, entre otras que resulta visibilizar.

³⁷ Jasia Reichardt, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Jasia Reichardt, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ *Idem*.

Desde inicios del siglo XX se manifiestan formas y mecanismos cotidianos de producción de imágenes, interfaces y programaciones cada vez más complejas, que se vinculan de forma profunda con la cibernética de segundo orden, asociados con la reflexividad. Sin embargo, de forma paulatina se comienzan a implantar formas y mecanismos culturales asociados con el tercer momento de la cibernética, relacionado con la *virtualidad*, y junto con ello, con la *autopoiesis*.

Esto, como se reconoce ya desde hace varios años, ha puesto en el centro de la discusión la cuestión de los fundamentos y paradigmas que sostienen nociones mismas como la de creatividad, agencia y autoría, exigiendo, incluso, el desarrollo de nuevas legislaciones que respondan a las mismas. Lo anterior, como señala Tristan García, pone en juego muchos de los rasgos que la humanidad había tomado con referencia para su autodesignación,³⁸ lo cual ha sido profundamente transformativo en los campos del arte y el diseño. El problema de la autonomía de las máquinas ya se había discutido, décadas antes, por varios teóricos como Douglas Hofstadter, quien planteó que la producción asistida por computadoras traería consigo una comprensión del programador como meta-autor de aquello generado por un programa computacional.³⁹

La aparente autonomía y capacidad generativa, en particular de los modelos dedicados a la producción de imagen en la actualidad, trae consigo cuestionamientos relacionados con la autoría que han implicado una revisión profunda de lo que se entiende por un trabajo original, divergiendo en posturas polares que han optado por reconocer la necesaria inexistencia de lo "original". Desde estos argumentos, se ha llamado la atención con

respecto al extractivismo y otras problemáticas que derivan del entrenamiento de los modelos generativos a partir de recursos tomados de internet, bases de datos, etcétera, lo cual conlleva prestar atención a la reproducción automatizada de estilos, así como las voces mismas o la imagen de ciertas personas, por mencionar algunos casos.

Es necesario reconocer el papel que la cibernética tuvo en la serie de transformaciones que situamos, y con ello realizar una reflexión en torno a cómo el arte computacional logró materializar la teoría cibernética e introducir concretamente formas experimentales de relación entre conceptualizaciones y mecanismos lógicos con traducciones visuales, textuales, gestuales y formales. Entre los fenómenos importantes de observar a partir del ejemplo de la exposición *Cybernetic Serendipity*, está el hecho de que las tecnologías computacionales fueron el medio para la creación de las obras que dieron la posibilidad a "ingenieros, y otros, que nunca se habían planteado poner una pluma en el papel, hacer imágenes por el simple placer de verlas materializarse".⁴⁰

La discusión que comenzó a gestarse entre 1960 y 1970 encuentra ecos con lo que está sucediendo hoy en día con diversas aplicaciones digitales o modelos de IA generativos que en teoría han democratizado, a través de diversos mecanismos, la posibilidad de producir imágenes, video y texto. Hablar de democratización como sinónimo de accesibilidad es lo usual, pero democratizar implica considerar las relaciones de poder que se establecen en el hecho de hacer "accesible" la capacidad de producción, que desde los términos actuales es sinónimo de consumo.

Desde la discusión que hemos buscado establecer, esta democratización se encuentra sujeta, necesariamente, a las lógicas de extracción y acumulación de valor propias del capitalismo de

³⁸ Tristan García, *Form and Object. A treatise on things*, Escocia, Edinburg University Press, 2014.

³⁹ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Una eterna trenza dorada*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982, p. 717.

⁴⁰ Jasja Reichardt, *op. cit.*, p. 11.

plataformas.⁴¹ La producción automatizada, sin un posicionamiento crítico que reclame la agencia humana, más allá de un acto de producción, constituye necesariamente una forma de consumo; es decir, por el entrenamiento de los modelos de IA generativos, a partir de *datasets* compuestos por imágenes extraídas de internet, archivos digitalizados, etcétera.

Autores como Pias señalan que las artes se sitúan en estas dinámicas como fuente de innovación y, por lo tanto, como generadoras de plusvalía a ser “consumida por la automatización”.⁴² De esta manera —según el comportamiento que han logrado en la actualidad—, los algoritmos constituyen manifestaciones de la *autopoiesis* en un sentido que encuentra

paralelos con la tesis de Maturana. Los modelos de IA se fundamentan en una formalización y simulación de determinados comportamientos y capacidades, a partir de una captura y simulación que opera según las lógicas del funcionamiento binario propio de los sistemas computacionales. Considerar a estas tecnologías como procesadoras de la subjetividad y como partícipes de la producción y reproducción cultural, en tales términos, resulta crítico.

Más allá de la discusión sobre la sustitución o superación del ser humano por parte de la IA, resulta necesario situar, problematizar y caracterizar fenómenos como el modelado de la cultura, la subsunción cognitiva y la extracción de valor que es posible identificar en la actualidad.

⁴¹ Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*, Argentina, Caja Negra, 2018.

⁴² Claus Pias, *op. cit.*, p. 121.

Referencias

BRUNET, Ignasi y Antoni Morell, “Epistemología y cibernética”, *Papers. Revista de Sociología*, núm. 65, España, 2001.

FRASCARA, Jorge, *Diseño gráfico y comunicación*, Argentina, Infinito, 2000.

GARCÍA, Tristan, *Form and Object. A Treatise on Things*, Escocia, Edinburg University Press, 2014.

HAYLES, Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Estados Unidos, University of Chicago Press, 1999.

HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Una eterna trenza dorada*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.

KRIPPENDORF, Klaus, “Designing in Ulm and off Ulm”, en K. A. Czemper (ed.), *HfG, Ulm. Die Abteilung Produktgestaltung*, Alemania, Verlag Dorothea Rohn, 2008.

LINEHAN, Thomas, “An Investigation of Criteria for Evaluating Computer Art”, *Computer Graphics and Art*, Estados Unidos, mayo de 1976.

OSWALD, David, "Cybernetics, Operations Research and Information Theory at the Ulm School of Design and its Influence on Latin America", *AI & Society*, núm. 37, Reino Unido, 2022.

PIAS, Claus, «Hollerith 'Feathered Crystal': Art, Science, and Computing in the Era of Cybernetics», *Grey Room*, núm. 29, Estados Unidos, 2008.

REICHARDT, Jasia (ed.), *Cybernetics, Art and Ideas*, Estados Unidos, New York Graphic Society, 1971.

_____, *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, Reino Unido, Estados Unidos, Studio International, 1969, <https://archive.org/details/cybernetic-serendipity/page/n1/mode/2up>

RITTEL, Horst, "Some Principles for the Design of an Educational System for Design", *Journal of Architectural Education*, núm. 25, Reino Unido, 1971.

SRNICEK, Nick, *Capitalismo de plataformas*, Argentina, Caja Negra, 2018.

STOIMENOVA, Niya y Rebecca Price, "Exploring the Nuances of Designing (with/for) Artificial Intelligence", *Design Issues*, vol. 4, núm. 36, Estados Unidos, 2020.

WIENER, Norbert, *Cibernética y sociedad*, Argentina, Sudamericana, 1958.

_____, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Estados Unidos, MIT, 1961.

WINOGRAD, Terry y Fernando Flores, *Understanding Computers and Cognition. A New Foundation for Design*, Estados Unidos, Addison-Wesley, 1997.

WOOD, James, "Max Bill in Buffalo", *The Art Gallery Magazine*, Estados Unidos, octubre de 1974.

ANABELL ESTRADA ZARAZÚA

Profesora de tiempo completo en la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, UNAM. Se ha interesado en la perspectiva de la teoría de medios y la filosofía de *software* para la indagación en torno a la integración de herramientas digitales para el diseño y la investigación, tanto en su producción de conocimiento como en su práctica pedagógica. Se ha interesado también en arte textil, como práctica artística y reflexiva.

LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA

Profesor de tiempo completo en el área de Arte y Entorno del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Ha trabajado en los márgenes del campo del arte y del diseño, cerca de los estudios urbanos y socioambientales. Produce instalaciones habitables, ensambles y libros-proceso. Sus líneas de investigación son Habitabilidad del espacio colectivo y Herramientas técnico-conceptuales de las artes y los diseños en investigación inter y transdisciplinaria.

*The Hauntological Image. Art,
Visuality and the Politics of Nostalgia*

La imagen hauntológica. Arte, visualidad y políticas de la nostalgia

LUIS HÉCTOR RAMÍREZ EGUIARTE

Maestro en artes visuales, creador audiovisual e investigador
arte.egui@gmail.com

Key words

lost futures, visual culture, nostalgia,
hauntology, digital image

Palabras clave

futuros perdidos, cultura visual, nostalgia, hauntología,
imagen digital

Abstract

Through Jacques Derrida's concept of hauntology, the author proposes a theoretical approach based on image studies that transversally connects the influence of technologies on memory materialization, spectropolitics, and the return of ghosts from the past through the mediation and conditioning of digital images, while presenting an analysis of Alma Robledo's artwork in order to reveal how the specters from a violent past haunt our present, act as a political intervention into social imaginaries, and question the subjective construct of collective memory.

Resumen

A través del concepto de hauntología, de Jacques Derrida, se propone una aproximación teórica, desde los estudios de la imagen, que vincula transversalmente el influjo de las tecnologías en la materialización de la memoria, la espectropolítica y el retorno de fantasmas del pasado por conducto y condicionamiento de la imagen digital. Al tiempo que se hace un análisis de la obra de la artista Alma Robledo, cuyo trabajo manifiesta el modo en que los espectros de un pasado violento asedian nuestro presente, actúan como intromisión política en los imaginarios sociales y cuestionan la construcción de subjetividades de la memoria colectiva.

Recibido: 28 de noviembre de 2025 Aceptado: 10 de abril de 2026

La nostalgia es un sentimiento que incide en la construcción de imaginarios y un afecto predominante en las culturas y sus visualidades. Si bien puede representar un escape ante la crisis económica, ecológica y política en la que nos encontramos, forma parte de discursos que estimulan el anhelo y la restitución del pasado, cuya lógica apocalíptica impide la proyección de futuros viables. No obstante, también puede contribuir a cuestionar narrativas, estereotipos y hegemonías históricas.

Desde una perspectiva latinoamericana, es posible vislumbrar a la nostalgia como un enfrentamiento sistémico de regulación mercantil y de poder, contra un proyecto de emancipación subjetiva que pretende recuperar su sentido político. Como refiere Clément Colin:

Resulta particularmente interesante investigar los apegos nostálgicos con los lugares en proceso de desaparición, pero también los conflictos donde se oponen las políticas patrimoniales hegemónicas y las “contra-nostalgias” populares [...] como formas contra-hegemónicas, pues hacen referencias a memorias subalternas y favorecen la emergencia de lugares de contra-memorias frente a la memoria oficial.¹

Asimismo, la nostalgia es un sentimiento que históricamente se vuelve prominente en periodos específicos de las sociedades y es capaz de conectar a las personas y las fronteras a través del tiempo. La búsqueda común de espacios y tiempos pasados ofrece la viabilidad, a través de la mezcla

de deseos individuales y colectivos, de constituir las memorias sociales y conformar ideas identitarias. Por esa razón, es posible hablar de grupos o sociedades nostálgicas.

Se trata, entonces, de una renegociación entre el presente y el pasado, a veces tensa, porque el pasado puede traer regocijo, pero también dolor. Dentro de la dualidad caracterizada por el alejamiento entre la conciencia estética y la conciencia histórica, se encuentran aquellas memorias y aquellos pasados que las culturas dominantes han procurado erradicar. Sobre esa base veremos cómo la ontología de lo fantasmal faculta la posibilidad de desincronizar la mirada, coexistir de forma espectral con el plano político de la memoria y orientar la vida hacia la creación.

En el horizonte tecnológico, los mecanismos de poder y operación de las culturas dominantes han inducido y reproducido la nostalgia en las visualidades con fines económicos, políticos y ejercicios de poder telecoloniales. Por ello, es preciso desarrollar reflexiones que, desde la filosofía y el análisis cultural de las tecnologías, orienten los estudios de la imagen hacia una política de la descolonización que, a través del arte, cuestione el pasado para actuar en el presente e imaginar el futuro. Con ese fin, esta investigación propone la articulación teórica de una imagen sometida a una transformación histórica, tecnológica y cultural mediante el concepto de hauntología.

El término tiene su origen en el reflejo sociopolítico del espectro europeo y su planteamiento está sostenido sobre la base de la experiencia de las sociedades occidentales, así como en la función de sus propias culturas. Sin embargo, es un

¹ Clément Colin, “La nostalgia como categoría para cuestionar el mundo actual”, en Sandra Iturrieta (ed.), *Diálogos compartidos en nuestra América*, Chile, Ariadna Ediciones, 2020, p. 118.

concepto que puede aportar un panorama crítico para el análisis de las visualidades en el contexto geopolítico y geoepistémico de América Latina. Lo anterior, evidentemente, no determina que su apropiación devenga en un concepto menos europeo ni menos globalizado; en cualquier caso, la hauntología surge en razón de una crisis histórica y una ruptura filosófica. Por lo tanto, nuestro posicionamiento en esa crisis da lugar para profundizar y cuestionar los modos en los que la nostalgia y el pasado se manifiestan en nuestro presente bajo la conciencia del mestizaje cultural que ahí se despliega.

Hantologie

En su libro *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, publicado originalmente en 1993, el filósofo de origen argelino Jacques Derrida pone en contexto el pensamiento de Marx en el sistema occidental contemporáneo para elaborar una crítica sobre los discursos neoliberales que predominan en los ámbitos políticos y económicos. De acuerdo con Merlin Coverley, *Espectros de Marx...* surge como respuesta a la tesis argumentada por Francis Fukuyama y difundida en su libro de 1992 *El fin de la historia y el último hombre*, donde el politólogo estadounidense, tras la caída de la Unión Soviética, declara la victoria de la democracia liberal occidental y con ello el fin de la historia. Derrida replica que es precipitado consignar el pensamiento marxista a la tumba, ya que este, en su cualidad metafórica de espectro, continuará regresando para alterar nuestro presente y recordarnos otros futuros posibles.

Es en *Espectros de Marx...* donde Derrida introduce el vocablo francés *hantologie*, cuya raíz es el verbo *hanter*, que significa asediar. En esta idea reside el vínculo con los modos de asedio en nuestro contexto actual: la imagen tele-tecno-mediática. El

uso de la metáfora del espectro es también empleada en el texto para ejemplificar la manera en que la evolución de la tecnología, los medios de comunicación y la información han adoptado una cualidad fantasmal que trastorna la percepción del tiempo y del espacio. Es así que Derrida abre la oportunidad de reflexionar sobre el espacio de lo virtual, sobre aquello que habita un lugar sin ocuparlo y que produce una crisis temporal. Adicionalmente, descubre la necesidad de pensar fuera de una lógica de oposiciones, como lo explica Juan Felipe Moreno:

Es preciso afirmar que esta lógica de lo espectral excede, necesariamente, la lógica binaria: aquella que, desde el pensamiento platónico, opone realidad e idea. Esto nos permite poner en cuestión todo el juego binomial que de ahí se deriva: presencia/ausencia-efectividad/inefectividad-vida/muerte, etc. El fantasma estaría siempre en medio, jugando entre uno y otro: entre la vida y la muerte, entre la efectividad y la ineffectividad, entre lo presente y lo ausente, entre lo actual y lo in-actual.²

Es significativo mencionar nuevamente el origen del término en razón de su etimología, ya que Derrida lo concibió de manera meticulosa y es un ejemplo de su atención hacia la estructura del lenguaje. En el idioma francés las palabras *hantologie* y *ontologie* (ontología) se pronuncian igual debido a que la letra “h” de la raíz *hanter* es muda. De la misma forma en que a nivel conceptual esta palabra nos remite a lo espectral como aquello que puede estar ausente y a la vez ser real, los términos referidos se diferencian por una letra que es real pero que está ausente, por lo tanto, la palabra posee inclusive un sentido hauntológico en

²Juan Felipe Moreno, “Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 8, Colombia, 2001, p. 129, <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28924> Consulta: 27 de octubre, 2024.

su estructura, que a su vez se atiene a la teoría de la deconstrucción propuesta por el mismo filósofo, en este caso, de la deconstrucción del binomio habla/escritura.

En *Espectros de Marx...* se plantean igualmente metáforas que aluden a la presencia de fantasmas que no solamente son del pasado, sino que también evocan futuros que no fueron o no han sido consumados. Ejemplo de ello es cuando Derrida vincula en su texto a Marx y al comunismo con el fantasma del padre de Hamlet y la frase: “*The time is out of joint*” (El tiempo está fuera de quicio) de la obra de Shakespeare. Este tipo de consideraciones permite pensar múltiples alegorías que han dado lugar a ideas posteriormente escudriñadas en el siglo XXI sobre la memoria y los espectros del pasado y del futuro, todas ellas esbozadas y adaptadas a partir del concepto propuesto inicialmente por Derrida.

Futuros perdidos

A mediados de la década de 2010, el término hauntología tuvo un considerable resurgimiento. Mark Fisher fue quizás el principal responsable de ponerlo en el mapa con su traslación al inglés *hauntology*, para referirse a los espectros de los futuros perdidos que “cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista”,³ así como a las manifestaciones artísticas, enmarcadas principalmente en la música británica, en las que sus creadores expresan un desasosiego sobre las maneras en que la tecnología materializa la memoria. Para Fisher, este concepto es un gesto político, ya que representa una señal de que aquello que muere no será silenciado. A su vez, entiende a los fantasmas no como una entidad sobrenatural, sino como algo que actúa sin exis-

tir físicamente, y que tal como expone Derrida, los eventos que no sucedieron y los futuros que fracasaron en materializarse permanecen de manera espectral en los imaginarios y, por lo tanto, continúan regresando para influirnos.

Es pertinente situar el vínculo entre estos futuros perdidos y la construcción de una idea de la hauntología como un duelo fallido, donde el fantasma se niega a abandonarnos o no se le deja ir y, en consecuencia, este espectro “no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista”.⁴ De este modo surge en la cultura una tendencia que abraza la nostalgia para controvertir la condición del capitalismo neoliberal, y es en el fenómeno sociohistórico del posmodernismo donde podemos ubicar el principal antecedente para comprender algunas de sus propiedades, como el anacronismo, la retrospección y el pastiche. De acuerdo con el teórico Fredric Jameson, el posmodernismo es:

[...] un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura, con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional.⁵

Es una pauta cultural dominante constituida por el simulacro y el debilitamiento de la historicidad, en la que el arte y la cultura, incapaces de renovarse, vuelven al pasado y generan productos que desvanecen el tiempo y el espacio. Estos rasgos del posmodernismo, como lo anuncia Grafton Tanner, presagiaron la hauntología del siglo XXI,

³ Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Argentina, Caja Negra, 2018, p. 55.

⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁵ Fredric Jameson, *La posmodernidad*, España, Kairós, 2006, p. 167.

que desde la última década e inclusive hasta nuestros días continúa vigente con el resurgimiento de estéticas, la emulación y el reciclaje de referencias culturales del pasado provenientes del cine, la televisión, el arte, la música y el diseño.

En añadidura a estas referencias, las investigadoras María del Pilar Blanco y Esther Peeren, en *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (2013), sitúan la publicación de los *Espectros de Marx...* en 1993 como el acontecimiento que supuso lo que comúnmente se considera “el giro espectral”. La compilación de textos que las autoras reúnen en su libro examina diversos temas que comprenden la filosofía, la historia, los estudios de género, la política y el impacto sociocultural de medios como la televisión, la radio, el cine e internet, observados desde la idea de la fantasmagoría y la hauntología como herramientas analíticas y metodológicas. También introducen el concepto de espectropolíticas, empleado para abordar la manera en que los individuos son propensos a la invisibilización social, la violencia y la marginación. En ese sentido, las autoras aplican un enfoque crítico que apela a lo espectral como una alternativa para reconceptualizar nociones del posmodernismo, la globalización y el colonialismo.

La sociedad actual se encuentra hechizada por fantasmas del pasado que habitan en los medios de comunicación, la virtualidad y sus imágenes. Existen dificultades para intentar proyectar un futuro e imaginar un nuevo mundo entre todas las crisis que nos afectan y, paradójicamente, la manera en que se ha venido imaginando y anticipando el futuro es a partir del pasado. Pese a que nuestra época se caracteriza por una aceleración tecnológica sin precedentes, todos estos avances y herramientas están supeditadas a la repetición y adaptación de estructuras culturales anteriormente establecidas. No obstante, Ernesto Castro critica el descuido de teóricos del posmodernismo, como el mismo Jameson, por interpretar la

posmodernidad como una lógica solamente cultural y relegar el estudio de la tecnología para el entendimiento de la estructura del sistema económico actual. Por ello, el conocido dicho usualmente atribuido a Jameson se vuelve equívoco porque “no es que sea más fácil pensar el fin del mundo que el fin del capitalismo; es que el mundo capitalista (o capital-mundo) está llegando siempre a su final y volviendo una y otra vez a reiniciarse por medio de la destrucción creativa de lo realmente existente”.⁶

A este respecto, algunas de las principales interrogantes que atañen a la cuestión indagan sobre a qué obedece este síntoma y qué es lo que permite que lo fantasmal persista en un ciclo de repetición. Mark Fisher declaró en su momento que es el dominio del neoliberalismo lo que ha motivado el surgimiento de impasses culturales subordinados a la exigencia de soluciones a corto plazo y a la producción de resultados apresurados, aunado a la idea de que “cualquier alternativa a esta forma de capitalismo es inviable o impensable”.⁷ Si bien las estéticas del pasado revividas por la industria y la creación visual resultan llamativas, es necesario observar las cuestiones que favorecen su prolongación en la cultura visual: ¿por qué nos parecen atractivas estas representaciones visuales?, ¿por qué ahora?, ¿qué dicen este tipo de imágenes sobre nuestro tiempo, lugar y condición actual? Para intentar reconocer ciertas capas de este fenómeno es útil ponderar el aspecto semiótico y emocional de las dinámicas que supone la ideología neoliberal aunada a la virtualidad; para ello, podemos referir el concepto de semiocapitalismo que, como apunta el filósofo Franco Bifo Berardi, es:

⁶ Ernesto Castro, *Realismo poscontinental [Ontología y Epistemología para el siglo XXI]*, España, Materia Oscura editorial, 2020, p. 255.

⁷ Núria Gómez Gabriel, “Espectropolítica: imagen y hauntología en la cultura visual contemporánea”, *Contratexto*, núm. 34, Perú, 2020, p. 170.

[...] la actual configuración de la relación entre lenguaje y economía. En esta configuración, la producción de cualquier bien, ya sea material o inmaterial, puede ser traducida a una combinación y recombinación de información (algoritmos, figuras, diferencias digitales).

La semiotización de la producción social y del intercambio económico implica una profunda transformación en el proceso de subjetivación. La infoesfera actúa directamente en el sistema nervioso de la sociedad, afectando a la psicoesfera y a la sensibilidad en particular. Por esta razón, la relación entre economía y estética es crucial para entender la actual transformación cultural.⁸

Berardi explica que esta forma de capitalismo, en la que las sociedades subsisten psíquica y afectivamente, está intensificada por la producción, acumulación y reproducción de signos. El flujo de estos signos interviene y sobre estimula la psique colectiva, que además actúan por y para la economía impulsados por el algoritmo y el *Big Data*. Estos instrumentos de dominio han favorecido la explotación de la nostalgia —y sus signos— como objetos de consumo cultural al comienzo de la década de 2010, mismo periodo en el que la hauntología adquirió protagonismo en algunas de las manifestaciones artísticas y culturales de la época, según manifiesta Mark Fisher.

Por otro lado, es indefectible reiterar que las impulsoras del resurgimiento del pasado en el inconsciente, los medios y el arte son resultado del incremento de las tecnologías de comunicación e información, en las que la hauntología posee como precursores la fantasmagoría inducida por la fotografía y los medios audiovisuales, para instalarse así en su principal medio de transmisión actual que es internet. Los espectros sujetos a las tecnologías que hacen posible acceder al pasado

de manera instantánea tienen las condiciones para ser conjurados mediante sus imágenes. El desenlace es la disrupción de la percepción del tiempo y la obsesión por el duelo fallido de aquellos imaginarios que fueron sepultados con premura y que seguirán coexistiendo en el plano político de la memoria.

Imagen y espectropolíticas

La imagen hace parte de un entramado de relaciones que moldean, en este caso, una cultura visual plagada de ausencias, bucles, evocaciones e invocaciones de fantasmas que son traducidos, codificados y reproducidos. Las apariciones de estos espectros están condicionadas a una interpretación algorítmica y a un *hardware* que permite su representación visual en las pantallas. Las imágenes digitales, como lo manifiesta Boris Groys, tienen la habilidad de originarse, multiplicarse y distribuirse por sí mismas, son entidades errantes abiertas a la reinterpretación y a perdurar de formas esporádicas. La dimensión digital les permite desplazarse en múltiples contextos, ser autónomas y, al mismo tiempo, ser mercancía de consumo. Son también herramientas de agenciamiento político que inciden en la sensibilidad de la sociedad y en la psicoesfera. Así, pues, el arte y sus imágenes intervienen en la conformación de imaginarios y establecen fenómenos particulares en las culturas visuales. Por lo tanto, con relación al apuntalamiento de la visualidad en la era digital, la apreciación de las prácticas artísticas y, ciertamente, con la recuperación de la nostalgia es relevante formular la pregunta: ¿qué es una imagen hauntológica?

El trabajo de la investigadora española Núria Gómez Gabriel es una pauta para reflexionar puntualmente sobre las prácticas artísticas vinculadas a la ontología de lo espectral y sus políticas. Su tesis doctoral, que lleva por título *Espectropo-*

⁸ Franco Berardi, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Argentina, Caja Negra, 2017, p. 127.

líticas. Imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas, “cuestiona cuáles son los espectros políticos recurrentes en la cultura visual globalizada de nuestro presente y cuáles son las condiciones materiales de su retorno.”⁹ Esta exploración es probablemente el primer trabajo académico en español que desarrolla un estudio de la hauntología como herramienta crítica de los sistemas ideológicos hegemónicos relacionado con las tecnologías mediáticas del capitalismo global.

Es también la primera investigación que propone una hauntología visual para el análisis de dispositivos artísticos y escénicos contemporáneos europeos. A diferencia de la propuesta aquí elaborada, que integra teorías y metodologías a través del eje conceptual de la nostalgia, la indagación de Gómez Gabriel emplea el tropo espectropolítica como base para argumentar desde y en el arte las políticas de la memoria y la mirada que son acechadas por espectros de otras temporalidades. Además de converger con una propuesta de hauntología de la visualidad, la presente indagación y el trabajo de esa autora buscan descubrir objetivos similares, como la construcción de nuevos imaginarios, la producción de subjetividades y la orientación de visualidades críticas desde la restitución del pasado.

Igualmente, en su artículo “Espectropolítica: imagen y hauntología en la cultura visual contemporánea”, publicado en 2020, Gómez Gabriel ofrece una perspectiva de su apreciación entre la hauntología y la imagen al revisar las características de la obra de la artista Azahara Cerezo y el artista Ruben Torras, a quienes considera hauntológicos; asimismo, describe algunas de las características de las imágenes que producen en su práctica:

⁹ Núria Gómez Gabriel, *Espectropolíticas. Imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas*, tesis de doctorado en comunicación, España, Universidad Pompeu Fabra Barcelona, 2020, p. VII.

[...] son artistas hauntológicos que se preocupan por el modo en que la teletecnología materializa la memoria. Su nostalgia formal nos habla de la incapacidad de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Sus imágenes nos remiten a otras imágenes, tienen la capacidad de invocar como un conjuro. Repiten, reconstruyen, incorporan, adoptan e interrogan. Y su reaparición funciona como un exorcismo mágico a los espectros de un pasado sepultado por los discursos dominantes y la hegemonía de los medios de comunicación.¹⁰

Tras esta aproximación, cabe añadir que figurar la hauntología como recurso para la interpretación de las imágenes y las prácticas artísticas es una metáfora que, como refieren María del Pilar Blanco y Esther Peeren, permite discernir en el momento actual, marcado por la tecnología, las implicaciones de los máquinas, técnicas y dispositivos que facultan la pervivencia, así como el flujo de las imágenes en la virtualidad. De la misma manera que infiere Gómez Gabriel:

Escribir una hauntología de la cultura visual actual es someter la imagen a sus potencias virtuales, ya que, por el contrario, preguntarse, frente a la imagen, *¿qué es?*, equivaldría ya a privarse de la imagen y de su fuerza, de “la imagen en su fuerza”.¹¹

Cadáveres balbuceantes

Las imágenes son capaces de impulsar y afectar los regímenes visuales de las sociedades. Como parte de los potenciales de la imagen digital y su relación con el régimen visual de la nostalgia articulado desde la hauntología, es factible sugerir

¹⁰ *Ibidem*, p. 161.

¹¹ *Ibid.*, p. XIV.

una metáfora que Grafton Tanner plantea en sus estudios dedicados al fenómeno musical y cultural de internet conocido como *vaporwave*. En *Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts*, el autor establece que este género musical surgido en el ciberespacio en la década de 2010, que además adoptó una estética visual particular mediante el anonimato, el pastiche, la emulación y la apropiación de la estética de los años 1980, como son los elementos de las películas en formato VHS y los videojuegos, constituyó una práctica de resistencia frente a la industria musical de la época y visibilizó muchas de las ansiedades psíquicas de la colectividad occidental ante los medios de comunicación, el consumo, la aceleración tecnológica y el capitalismo.

En el *vaporwave* se percibe una visualidad nostálgica e irónica; sonoramente es una reconstrucción atrofiada y difusa del pasado que representa para Tanner un “cadáver balbuceante”, una alegoría de una entidad fantasmagórica que está viva y muerta al mismo tiempo. Conforme a esa idea, las imágenes digitales, y su evolución vinculada a este contexto sociopolítico, pasan a ser también cadáveres balbuceantes, que al igual que los fantasmas, se niegan a morir o no se les deja ir. Justamente, los modos de ver, sujetos al anacronismo y la descontextualización que implica el recorrido de las imágenes en los dispositivos e internet inciden en la materialización de la memoria, y como explica Juan Martín Prada:

[...] los procesos de circulación a los que las imágenes se someten las han dotado de una variabilidad, mutabilidad e inestabilidad cercanas a la de las imágenes mentales. Casi tan etéreas como aquellas, su experiencia es intensamente fugaz. Tanto su inmaterialidad como el régimen de presencias fugaces que les impone el fluir mediático les otorgarían carta de entes casi espectrales.¹²

¹² Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, España, Akal, 2018, p. 97.

¿Cómo se articula la imagen hauntológica?

Mediante las reflexiones elaboradas en este texto, tomando en cuenta las cualidades etéreas que le otorga su distribución en la virtualidad por medio de internet, además de sus capacidades de intromisión política, así como de su intervención en la psique social, primordialmente desde las emociones que son interpretadas y aptas para inducir nostalgia, a continuación se sugieren algunas de las particularidades que articulan lo que denomino imagen hauntológica:

- Imágenes que se niegan a morir, pueden ser conjuradas o reaparecer por cuenta propia.
- Conceptualizan y representan ausencias.
- Alteran el sentido temporal de la mirada. Dislocan el tiempo.
- Su manifestación es una respuesta política a una cultura atemporal que niega relegar el pasado a su fin.
- Son signos de una visualidad que persigue, sobresalta y materializa de diversas formas la memoria.
- Son indicios emocionales que detonan en la psique una conciencia política.
- Inducen y convergen con diversas nostalgias.
- Son capaces de rememorar los futuros perdidos, pero también de imaginar nuevas realidades.
- Las pantallas son su principal medio de transmisión entre ese otro mundo de la virtualidad y nuestra realidad.
- Nos miran, podemos ser hechizados e incluso poseídos por ellas.

- Su digitalización les otorga la cualidad de ser ubicuas, efímeras y atemporales.
- Aluden a otras imágenes. Son recicladas y vueltas a poner en circulación, acaso con sentidos distintos a los que se les asignó en su origen.
- Nos inquietan en tanto que no permiten a nuestra mirada posicionarse de manera cómoda en las visualidades dominantes del capitalismo digital.
- Al ser imágenes que buscaron ser sepultadas en el pasado por la visualidad imperante, sus manifestaciones en el presente facultan la posibilidad de descolonizar la mirada.

1994 *Esprit de corps* y *Atrocity Exhibition* de Alma Robledo

Para evidenciar todos estos argumentos que confluyen en las apreciaciones sobre la visualidad, la hauntología y las políticas de la nostalgia, cabe invocar el trabajo de la artista Alma Robledo (Nezahualcóyotl, Estado de México, 1990), con quien tuve una charla y entrevista el 14 de noviembre de 2024. El cuerpo de obra correspondiente a la serie *1994 Esprit de corps* destruye recuerdos idealizados y reproduce imágenes espectrales de un pasado convulso y violento que tres décadas después continúa retornando.

Dicho proyecto se originó a partir de la búsqueda de fotografías en un álbum familiar con la intención primigenia de realizar un ejercicio de autorretrato en 2016:

Fue una cosa muy intuitiva, las mismas imágenes me llevaban de alguna manera a un terreno donde era inevitable cuestionarme so-

bre mis orígenes e identidad. Tengo muchos recuerdos de mi infancia, y el impulso nostálgico siempre ha estado en mí; entonces, acercarme a las fotografías a través de la pintura y el dibujo me hacía preguntarme más cosas. Porque al dibujarlas, las mismas fotografías me hacían desbloquear recuerdos, era una cosa muy mágica, como ir abriendo cajones en cada trazo. El mismo ejercicio de dibujar o pintar te obliga a mirar con atención; entonces, creo que esas fueron las llaves que abrieron esos cajones.

Alma fue seleccionando fotografías para dibujarlas. En ellas encontró recuerdos de momentos familiares, eventos escolares y registros de su participación en ceremonias tradicionales del catolicismo, sin embargo, también observó componentes que llamaron su atención, como las múltiples representaciones de propaganda política insertas en algunos de los elementos que conformaban cada uno de los escenarios de esas memorias. Casualmente, la mayoría de esas imágenes fueron capturadas el mismo año.

Si bien estas fotografías vernáculas le produjeron nostalgia de manera instantánea, su mirada reconoció engramas tanto de su memoria personal como de la memoria colectiva, hecho psíquico que posteriormente la llevó a cuestionarse sobre los símbolos y el momento histórico en que fueron realizados esos retratos: ¿qué implica a nivel ideológico que hubiera un gran rótulo del logotipo del Partido de la Revolución Democrática (PRD) conviviendo con un crucifijo en el mismo muro al interior de la casa de mi abuelo? ¿Qué ocurrió en México en aquella época? Se preguntó, y con una motivación heurística la artista recurrió a internet para buscar información e imágenes, reconstruir visualmente y comprender con mayor detalle el imaginario de aquel pasado.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.

Como menciona la periodista Carmen Morán Breña, “en 1994 pasó todo en México”.¹³ Robledo halló imágenes de sucesos económicos, como la instauración del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, que en efecto perjudicó directamente a su familia, así como acontecimientos políticos como el levantamiento Zapatista en Chiapas, el asesinato del secretario general del Partido Revolucionario Institucional (PRI), José Francisco Ruiz Massieu y, por supuesto, el magnicidio de Luis Donaldo Colosio. De esta manera, Alma creó imágenes pictóricas en las que se reproducen fotografías de diversos archivos, en los que se reúnen familiares, recuerdos, evocaciones personales, pero también personajes que forman parte de la memoria social de ese año aciago; en definitiva, un conjunto de espectros intangibles del mundo contemporáneo que perviven en el imaginario mexicano gracias a su digitalización y al algoritmo.

1994 *Esprit de corps* cuestiona la nostalgia en un contexto emplazado en México tomando en cuenta lo que conlleva en sus dimensiones geoculturales y geopolíticas, intenta reubicar contextualmente las narrativas visuales de la generación conocida como milenial, además de reflexionar sobre la obsesión frustrante del deseo inalcanzable por volver al pasado. A este respecto, la artista sostiene que:

¿Es verdad que el tiempo pasado siempre fue mejor? A menudo creo que tengo todas las pruebas para demostrarme que sí, no obstante, una parte de mí desconfía de esa respuesta y piensa que, si el pasado hubiera sido así de maravilloso, el presente no tendría por qué ser tan absurdamente desolador. Me siento estafada por mi propia retrospectiva idílica.

La tendencia de la creadora por posicionarse de manera crítica frente a la desbordante nostalgia

de nuestro tiempo, las representaciones estéticas que aluden al pasado y las subjetividades arraigadas a la memoria social encontraron en una imagen uno de los síntomas de las políticas del anhelo y el malestar colectivo. Esa imagen insistente, que ya se había dejado aparecer en su cuerpo de obra anterior por conducto de su labor visual, dibujística y pictórica, eclosionó su potencia simbólica y derivó en la producción de la serie *Atrocity Exhibition* que busca, precisamente, tomar como eje la aún vigente pulsión escópica por Luis Donaldo Colosio.

La representación del candidato a la Presidencia asesinado en 1994 se vuelve fundamental para entender el escenario violento y el régimen necropolítico que impera en México en la actualidad. Colosio es sin duda uno de los fantasmas con mayor presencia en el imaginario mexicano, de una sociedad que todavía con hambre y sed de justicia no ha podido superar la idea, quizás ingenua, de un futuro prometedor que fue cancelado a través del terror. De cualquier forma, no es posible dejar de reiterar que su espectro, y todo lo que esa presencia intangible arrastra consigo, continúa regresando en buena medida gracias a la digitalización y a la actual circulación en la red del archivo visual producido hace treinta años para justificar su “sacrificio”.

Un elemento que resurge en la obra de la artista son los atributos de ternura que, particularmente en *Atrocity Exhibition*, denotan ciertos componentes como la cromática, los muñecos y, en especial, los corderos caricaturizados con rasgos estilísticos de los años 1990 que simbolizan el sacrificio del agente político.

Dentro de las culturas visuales contemporáneas predomina un fenómeno inducido y sostenido por el algoritmo que engloba una estética conocida como “cuqui”, que deriva de la palabra en inglés *cute*. Una de las interpretaciones de la visualidad de lo tierno, lo “cuqui”, o lo que tam-

¹³ Carmen Morán Breña, “México 1994: el año que pasó todo”, *El País*, 22 de marzo de 2024, <https://elpais.com/mexico/2024-03-23/mexico-1994-el-año-que-pasó-todo.html>
Consulta: 22 de noviembre, 2024.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.

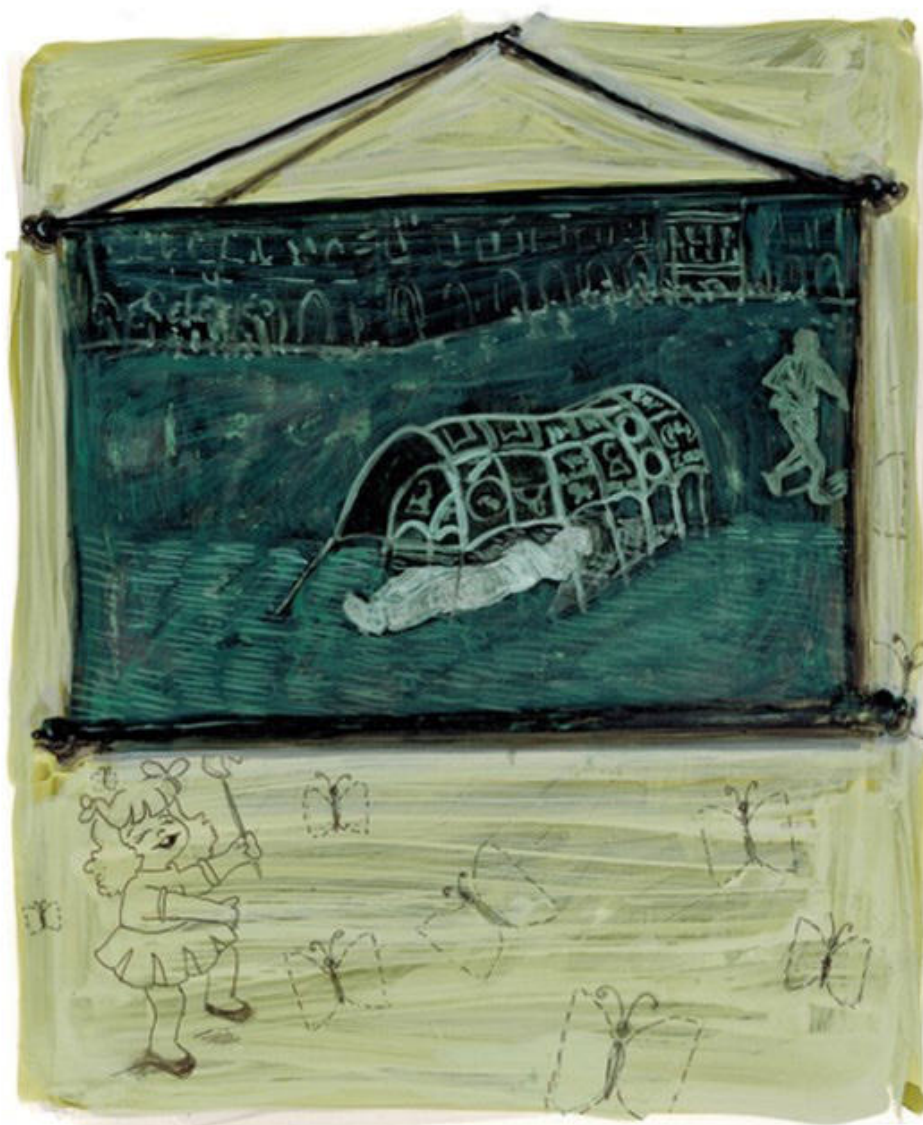
bién se conoce a partir del vocablo japonés como *kawaii*, establece que su consumo obedece a otro modo de escape o antídoto para el malestar y la incertidumbre de la realidad que se transforma vertiginosamente en lo económico, lo político y lo tecnológico. Simon May ha estudiado lo *cute* como un tropo filosófico que lo lleva a ser considerado no solo como una distracción frívola, sino como un fenómeno en aumento que ha colonizado los imaginarios y que, además, se revela como una potente expresión del espíritu de nuestro tiempo.¹⁴

Aunque el consumo y representación de lo “cuqui” y lo *kawaii* en las prácticas artísticas actuales únicamente nutren un mecanismo colonizador de poder blando ingente que busca conquistar mer-

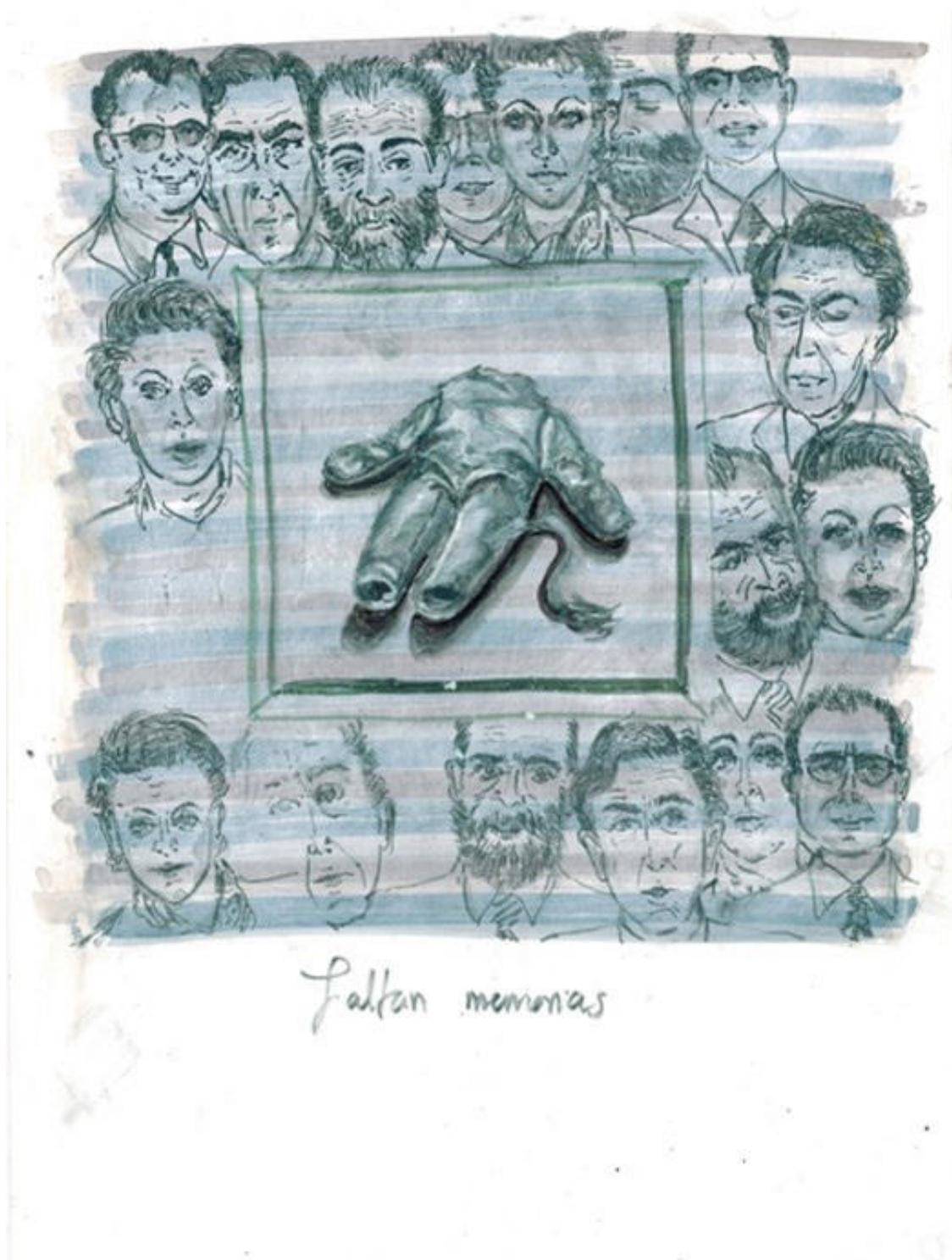
cados e imaginarios, considero que el contraste de la ternura con las imágenes violentas de 1994 en la obra de Robledo ofrece un cuestionamiento de las normas institucionales de la imagen como narrativa oficial y de los modos en que observamos nuestro pasado marcado por la violencia a escala social.

El libro *Colosio y las imágenes de muerte violenta. Evidencia y teatro de un asesinato*, de Nasheli Jiménez del Val, publicado en 2020, se enmarca en los estudios de la cultura visual latinoamericana y permite apuntalar las apreciaciones propuestas al inicio de este artículo para interpelar las visualidades y crear otros imaginarios. La autora afirma que la maquinaria empleada por el Estado para inducir terror, control y castigo a través de imágenes violentas, valiéndose de los medios tecnológicos y de comunicación, que ha consolidado hasta la actualidad un imaginario visual

¹⁴ Simon May, *The Power of Cute*, Estados Unidos, Princeton University Press, 2019.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap. Foto: cortesía de la artista.



Alma Robledo, sin título, de la serie *Atrocity Exhibition*, 2023.
Foto: cortesía de la artista.

normalizado de violencia, tiene su origen en los mecanismos empleados por el gobierno mexicano para legitimar un discurso sobre la verdad tras el asesinato de Colosio. A lo anterior se añade la estetización del crimen, el espectáculo y la evidencia absoluta como funciones de la imagen para ejercer poder. En todo caso, la investigadora plantea una discusión elemental alrededor del imaginario de Colosio en el que convoca al desarrollo crítico de una voluntad de ver.

En el campo de la investigación-producción artística, el quehacer de Robledo y su serie *Atrocity Exhibition* encuentra puentes con el estudio visual de Jiménez del Val más allá de la coincidencia temática, ya que la artista es partícipe de una metodología visual crítica en su proceso de exploración, tal como lo justifica su sentido por retomar el cuestionamiento de la fotografía como verdad, controvertir la normalización de los imaginarios de violencia y emplear la estrategia plástica del trampantojo en la configuración formal de su obra como reacción a la posverdad.

La obra de la artista evoca a un fantasma que nos desincroniza, que disloca el tiempo y nuestra mirada para traer de vuelta la distancia, así como la memoria de una realidad que asume el pasado como una ausencia. Si la posverdad nos hace ver lo que no es, del mismo modo en que la nostalgia encubre la veracidad de la historia mediante la interpelación de las emociones, el trampantojo, en un sentido hauntológico, nos trae de vuelta al espectro de la realidad para confrontar las imágenes que distorsionan la verdad de forma deliberada y nos hace conscientes de que la reproducción de las imágenes que romantizan el pasado oscurecen nuestro presente. Esto abre la pregunta esencial formulada por Soto Calderón en torno a la imagen y la imaginación: “¿Cómo yuxtaponer entonces otros marcos de comprensión, que abran otras verdades sobre lo que es?”¹⁵

En resolución, Alma Robledo produce imágenes hauntológicas que representan ausencias, que cuestionan la nostalgia del capitalismo tecnológico a través del reciclaje y su posterior *détournement*. Que confrontan fantasmas del pasado y de futuros no consumados para accionar una conciencia micropolítica activa. Que en su reconstrucción contextual ejercen el disenso con las visualidades dominantes que buscan instaurar sus mecanismos de control. Que preguntan por nuevas formas de representar nuestra subjetividad y memoria colectiva influida por la estética “cuqui” y la cultura pop de los años 1990. Que buscan otras formas de interpelar el pasado y de dislocar la temporalidad. Que denotan un proceso sensible y creativo basado en una nostalgia reflexiva que no idealiza el pasado y que reconoce sus lagunas para trastocar la visualidad del “inconsciente-colonial-capitalístico”.¹⁶

¹⁵ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, Chile, Metales pesados, 2020, p. 204.

¹⁶ Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Argentina, Tinta Limón, 2019, p. 11.



Alma Robledo, sin título, de la serie 1994 *Esprit de corps*, 2018, marcadores de alcohol, acrílico y tinta sobre polypap.
Foto: cortesía de la artista.

Reflexiones finales

Los espectros del pasado asedian nuestro presente y se manifiestan por medio de imágenes capaces de producir imaginarios sociales que inciden en la materialización de la memoria y la construcción de subjetividades. Si esas imágenes de orden hauntológico son pensadas y analiza-

das bajo la conciencia geopolítica de nuestra visualidad colonizada, reconoceremos su función actante como herramientas de agenciamiento e intromisión política en las culturas visuales situadas en América Latina. De igual modo, será factible descubrir que la tecnología y concretamente la digitalización son algunas de las condiciones que hacen posible el retorno y la aparición de esas imágenes espectrales en nuestro presente; que son, en todo caso, representaciones relacionales de aquello que ya no es, que todavía no es, o que ya no será. En consecuencia, este conjuro encuentra en la nostalgia por el pasado y por un futuro cancelado su razón de ser y permanencia.

El arte y sus imágenes, así como sus medios de distribución conllevan una compleja serie de transformaciones que requieren la proyección de otros criterios y conceptos para su estudio. Examinar y aproximarse a las imágenes desde una perspectiva hauntológica posibilita escudriñar e interpretar las tensiones que supone la visualidad en su horizonte social y político. Permite reivindicar el derecho de mirar o de dejar de mirar ciertas imágenes para cuestionar y comprender cómo se constituyen los regímenes visuales, para revivir o dejar ir a los fantasmas, para adoptar la naturaleza espectral que puede traer consigo el sueño de un mundo o un futuro colectivo que fue sepultado.

Una mirada hauntológica es, en todo caso, una forma de ejercer el disenso con la visualidad preponderante mediante el acto micropolítico de la recuperación de la nostalgia. Es el trabajo de la memoria que dota a la nostalgia del potencial transformador que, paradójicamente, a través de los fantasmas del pasado, orienta en nuestro presente la creación y la pulsión por la vida.

Referencias

- BERARDI, Franco, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Argentina, Caja Negra, 2017.
- CASTRO, Ernesto, *Realismo poscontinental [Ontología y epistemología para el siglo XXI]*, España, Materia Oscura editorial, 2020.
- ČEIKÁ, Jonas, "Hauntology, Lost Futures and 80s Nostalgia", video, 30 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg> Consulta: 25 julio, 2025.
- COLIN, Clement, "La nostalgia como categoría para cuestionar el mundo actual", en Sandra Iturrieta (ed.), *Diálogos compartidos en Nuestramérica*, Santiago, Ariadna Ediciones, 2020.
- COVERLEY, Merlin, *Hauntology. Ghosts of Futures Past*, Reino Unido, Oldcastle Books, 2021.
- DEL PILAR BLANCO, María y Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Estados Unidos, Bloomsbury, 2013.
- DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, España, Trotta, 1998.
- FISHER, Mark. "What is Hauntology?", *Film Quarterly*, vol.66, núm. 1, Estados Unidos, 2012.
- _____, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Argentina, Caja Negra, 2018.
- GÓMEZ GABRIEL, Núria, "Espectropolítica: imagen y hauntología en la cultura visual contemporánea", *Contratexto*, núm. 34, Perú, 2020.
- _____, *Espectropolíticas. Imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas*, tesis de doctorado en comunicación, España, Universidad Pompeu Fabra Barcelona, 2020.
- GORDON, Avery F, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 2008.
- GROYS, Boris, *Art Power*, Estados Unidos, The Mit Press, 2008.
- JAMESON, Fredric, *La posmodernidad*, España, Kairós, 2006.
- JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli, *Colosio y las imágenes de muerte violenta. Evidencia y teatro de un asesinato*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2020.
- LÓPEZ MONROY, Omar, "Miradas criminales: fotografía del acto profundo", *La Jornada Semanal*, México, 6 de septiembre de 2024, <https://semanal.jornada.com.mx/2024/09/06/miradas-criminales-fotografia-del-acto-profundo-3016.html> Consulta: 22 de noviembre, 2024.
- MAY, Simon, *The Power of Cute*, Estados Unidos, Princeton University Press, 2019.

MORÁN BREÑA, Carmen, "MÉXICO 1994: EL AÑO QUE PASÓ TODO", EL PAÍS, 22 DE MARZO DE 2024, <https://elpais.com/mexico/2024-03-23/mexico-1994-el-ano-que-paso-todo.html> Consulta: 22 de noviembre, 2024.

MORENO, Juan Felipe, "Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional", *Revista de Estudios Sociales*, núm. 8, Bogotá, 2001, <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28924> Consulta: 27 de octubre, 2024.

PRADA, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, España, Akal, 2018.

ROLNIK, Suely, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Argentina, Tinta Limón, 2019.

SOTO CALDERÓN, Andrea, *La performatividad de las imágenes*, Chile, Metales pesados, 2020.

TANNER, Grafton, *Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts*, Reino Unido, Zero Books, 2016.

_____, *The Hours Have Lost Their Clock. The Politics of Nostalgia*, Reino Unido, Repeater Books, 2021.

LUIS HÉCTOR RAMÍREZ EGUIARTE

Maestro en artes visuales y candidato a doctor por el posgrado en artes y diseño de la UNAM. Cuenta con experiencia en el ámbito museístico en las áreas de curaduría, investigación y coordinación de exposiciones, así como en gestión de proyectos interdisciplinarios y coordinación de programas académicos. Ha colaborado con instituciones como Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto de Liderazgo en Museos, Patronato MUAC, Centro de la Imagen, Museo Tamayo, entre otras. Sus líneas de investigación exploran las relaciones entre culturas visuales, arte, política y tecnologías.

Socio-Educational Graffiti: Towards
a Category of Transdisciplinary
Analysis

Grafiti socioeducativo: hacia una categoría de análisis transdisciplinaria

JOSÉ ALFONSO GALINDO GARCÍA

Sociólogo de la educación
galindogarciajosealfonso@gmail.com

Key words

socio-educational graffiti, public space,
intersemiosis, urban graphics,
semiosphere

Palabras clave

grafiti socioeducativo, espacio público, intersemiosis, gráfica
urbana, semiosfera

Abstract

From a transdisciplinary and intersemiotic perspective, the cultural, pedagogical, and communicative dimensions of graffiti are analyzed, establishing conceptual distinctions between writers graffiti, muralism, and urban art, that articulate symbolic production, community participation, and non-formal educational processes. Socio-educational graffiti constitutes a relevant analytical category for the study of contemporary cultural processes linked to urban pedagogies, visual communication, and community-based practices in public space.

Resumen

A partir de un enfoque transdisciplinario e intersemiótico, se analizan las dimensiones culturales, pedagógicas y comunicativas del grafiti, estableciendo una diferencia conceptual entre grafiti de escritores, muralismo y otras formas de gráfica urbana que articulan producción simbólica, participación comunitaria y procesos de educación no formal. El grafiti socioeducativo constituye una categoría pertinente para el análisis de procesos culturales contemporáneos vinculados con pedagogías urbanas, comunicación visual y prácticas comunitarias desarrolladas en el espacio público.

Recibido: 17 de noviembre de 2025 Aceptado: 22 de abril de 2026

El grafiti contemporáneo constituye una de las prácticas culturales urbanas más complejas y discutidas de las últimas décadas. Su presencia en el espacio público ha generado múltiples debates en torno a la estética, la legalidad, la comunicación visual, la apropiación territorial y las formas de construcción identitaria dentro de las ciudades contemporáneas. Sin embargo, a pesar de su amplia expansión y diversificación, el concepto de grafiti continúa siendo utilizado de manera ambigua, particularmente cuando se le equipara con otras manifestaciones como el muralismo o el arte urbano, categorías que poseen dinámicas, objetivos y estructuras simbólicas distintas.

Autores como Craig Castleman, Henry Chalfant y Martha Cooper documentaron el surgimiento del grafiti de escritores en la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980, identificándolo como una práctica cultural basada en la inscripción del nombre propio dentro del espacio urbano mediante códigos visuales compartidos, estilos de escritura y dinámicas de reconocimiento colectivo. A partir de estas investigaciones, el grafiti comenzó a entenderse no únicamente como una intervención visual sobre la ciudad, sino como una práctica simbólica vinculada con procesos de identidad, territorialidad y comunicación entre sujetos y comunidades específicas.

En este contexto, resulta necesario diferenciar el grafiti del arte urbano. Mientras que el segundo suele privilegiar la intervención estética del espacio público a través de múltiples técnicas visuales y discursivas, el primero conserva una lógica interna relacionada con la firma, la codificación simbólica, el reconocimiento entre pares y la apropiación territorial. Esta distinción permi-

te delimitar el objeto de estudio y comprender al grafiti como una categoría cultural específica, con dinámicas propias de producción simbólica e interacción social.

A partir de esta perspectiva, se propone el concepto de grafiti socioeducativo como una categoría de análisis transdisciplinaria que permite comprender determinadas prácticas de intervención gráfica en el espacio público orientadas hacia procesos de enseñanza-aprendizaje, participación comunitaria y construcción colectiva de significados. No se limita a la producción estética de imágenes o inscripciones urbanas, sino que articula elementos pedagógicos, culturales y comunicativos que convierten al espacio público en un escenario de interacción social, memoria colectiva y formación comunitaria.

Desde una perspectiva semiótica e intersemiótica, esta propuesta retoma los planteamientos de Yuri Lotman y las aproximaciones transdisciplinarias desarrolladas por Marco Tulio Pedroza para analizar al grafiti como una semiosfera compuesta por sistemas de signos, códigos visuales y prácticas culturales en constante interacción. Bajo esta lógica, el grafiti socioeducativo constituye una semiosfera específica dentro del grafiti contemporáneo, caracterizada por la incorporación de procesos pedagógicos, producción colectiva de conocimiento y resignificación simbólica del territorio urbano.

El objetivo es analizar el grafiti socioeducativo como una categoría de análisis cultural y pedagógica, identificando sus principales elementos intersemióticos, metodológicos y comunitarios en experiencias desarrolladas en la Ciudad de

México y área conurbada. Para ello, se retoman distintos casos vinculados con procesos de arte comunitario, educación no formal y apropiación simbólica del espacio público, particularmente en proyectos como Tepito Arte Acá y Neza Arte Nel, los cuales permiten observar cómo el grafiti puede funcionar como herramienta de intervención social, construcción identitaria y producción de memoria colectiva en contextos urbanos contemporáneos.

Como hipótesis, se plantea que determinadas prácticas contemporáneas de grafiti comunitario y pedagógico configuran una semiosfera específica diferenciable de otras formas de gráfica urbana por su capacidad de articular procesos educativos, producción simbólica y apropiación territorial.

Metodológicamente, la investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo de carácter transdisciplinario, articulando análisis documental, revisión bibliográfica y estudio interpretativo de experiencias de intervención gráfica comunitaria. El análisis retoma herramientas provenientes de la semiótica de la cultura, los estudios urbanos y las pedagogías críticas para comprender las dimensiones simbólicas, territoriales y socioeducativas del grafiti contemporáneo.

El grafiti como categoría de análisis

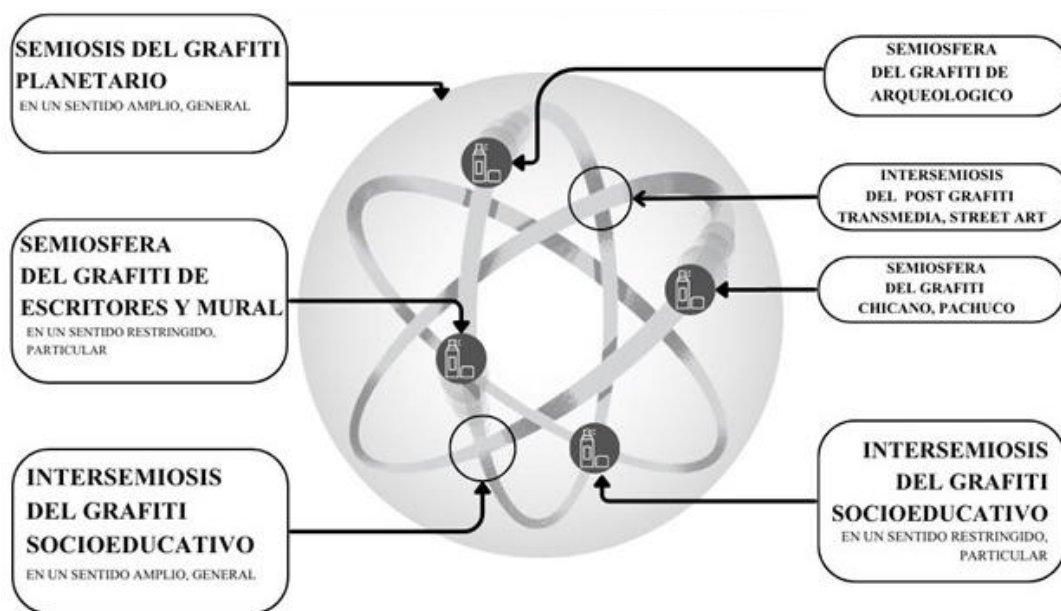
El grafiti contemporáneo se ha estudiado desde múltiples perspectivas disciplinarias relacionadas con la sociología urbana, la semiótica, la antropología visual y los estudios culturales. Sin embargo, la diversidad de prácticas asociadas al término ha generado importantes ambigüedades conceptuales, particularmente al momento de diferenciar el grafiti de otras formas de intervención visual en el espacio público, como el muralismo o el *street art*.

Para efectos de esta investigación, el concepto de grafiti se trata desde un sentido restringido, retomando principalmente las aportaciones de Craig Castleman en *Getting Up. Subway Graffiti in New York* (1982), en que el grafiti de escritores es entendido como una práctica urbana basada en la inscripción reiterativa del nombre o seudónimo dentro del espacio público mediante códigos visuales específicos desarrollados de manera colectiva por comunidades de escritores.

Desde esta perspectiva, el grafiti no se define únicamente por la utilización del aerosol o la ocupación del muro urbano, sino por la existencia de una comunidad con códigos, estilos y formas particulares de reconocimiento simbólico. Esta diferenciación resulta fundamental para distinguir el grafiti de otras prácticas visuales urbanas como el muralismo institucional o determinadas formas de arte urbano contemporáneo. Dicha delimitación conceptual permite evitar la disolución analítica del grafiti dentro de categorías amplias como arte urbano o intervención visual, reconociendo su especificidad cultural, semiótica y comunitaria.

A partir de los planteamientos de Yuri Lotman sobre la semiosfera, el grafiti puede comprenderse como un sistema cultural de producción simbólica conformado por signos, códigos visuales y procesos de interacción colectiva desarrollados dentro del espacio urbano. En este sentido, cada práctica gráfica genera dinámicas particulares de intersemiosis en las que convergen elementos textuales, visuales, identitarios y territoriales.

El análisis del grafiti socioeducativo propuesto parte de esta noción restringida del grafiti, entendida no solamente como práctica estética o intervención visual, sino como proceso socio-cultural capaz de articular mecanismos de apropiación simbólica, participación colectiva y producción comunitaria de significados dentro del espacio público.



Semiosfera del grafiti como categoría de análisis. Fuente: elaboración propia, 2026.

Grafiti socioeducativo: propuesta conceptual y metodológica

El concepto de grafiti socioeducativo surge de la necesidad de analizar determinadas prácticas de intervención gráfica en el espacio público que, además de incorporar elementos propios del grafiti contemporáneo, desarrollan procesos pedagógicos, comunitarios y de producción colectiva de conocimiento. Aunque diversas experiencias urbanas han utilizado históricamente el arte y la gráfica como herramientas de comunicación social, pocas investigaciones se han aproximado a estas prácticas desde una categoría específica que permita comprender simultáneamente sus dimensiones simbólicas, educativas y territoriales.

En esta investigación, el grafiti socioeducativo se define como una práctica de intervención simbólica en el espacio público que articula procesos de producción visual, pedagogía comunitaria y construcción colectiva de significados mediante el uso de códigos gráficos y dinámicas participa-

tivas. A diferencia de otras formas de intervención urbana centradas exclusivamente en la estética o la autorrepresentación individual, el grafiti socioeducativo incorpora objetivos pedagógicos, procesos de enseñanza-aprendizaje y estrategias de apropiación territorial orientadas hacia la transformación cultural y comunitaria.

Desde esta perspectiva, el espacio público deja de entenderse únicamente como soporte físico de inscripción visual para convertirse en un escenario de interacción social, diálogo comunitario y producción simbólica compartida. El muro, la calle o la infraestructura urbana funcionan como dispositivos pedagógicos capaces de generar procesos de reflexión colectiva, memoria barrial e identificación territorial.

La dimensión pedagógica del grafiti socioeducativo puede comprenderse desde los planteamientos de Paulo Freire sobre educación dialógica y pedagogía crítica, particularmente en relación con la construcción colectiva del conocimiento y

la necesidad de generar procesos educativos vinculados a la realidad social de las comunidades. Bajo esta lógica, las prácticas de grafiti socioeducativo no buscan únicamente producir imágenes en el espacio público, sino propiciar procesos de reflexión, participación y apropiación simbólica del entorno urbano.

Asimismo, la noción de colectividad desarrollada por Anton Makarenko permite comprender cómo estas prácticas generan dinámicas colaborativas de aprendizaje y organización comunitaria. La producción colectiva de murales, piezas gráficas o intervenciones urbanas implica la construcción compartida de objetivos, narrativas visuales y sentidos comunitarios, donde los participantes no solo aprenden técnicas de representación gráfica, sino también formas de interacción social, trabajo colaborativo y construcción de identidad colectiva.

Desde una perspectiva semiótica, el grafiti socioeducativo puede entenderse como una semiosfera específica integrada por múltiples sistemas de signos en constante interacción. Retomando los planteamientos de Yuri Lotman y Marco Tullio Pedroza, esta práctica articula elementos visuales, textuales, espaciales y performativos que producen procesos de intersemiosis dentro del espacio público. Las imágenes, consignas, tipografías, símbolos y narrativas visuales presentes en el grafiti socioeducativo generan mecanismos de comunicación capaces de transmitir memoria colectiva, identidad territorial y posicionamientos políticos o culturales.

Entre los principales elementos intersemióticos del grafiti socioeducativo destacan el uso de iconografía comunitaria, representaciones identitarias, frases pedagógicas, referencias históricas y símbolos vinculados con la memoria barrial y la organización colectiva. Estos elementos permiten construir narrativas visuales orientadas hacia la educación no formal, la sensibilización social y

la resignificación simbólica de espacios urbanos frecuentemente asociados con procesos de exclusión o estigmatización social.

La metodología del grafiti socioeducativo se desarrolla principalmente mediante dinámicas participativas y procesos de intervención comunitaria. Talleres de producción gráfica, encuentros barriales, jornadas de pintura colectiva y laboratorios de arte urbano constituyen algunos de los mecanismos a través de los cuales se generan experiencias de enseñanza-aprendizaje en el espacio público. En estos procesos, el aprendizaje técnico relacionado con el uso del aerosol, la composición visual o la elaboración tipográfica se articula con procesos de reflexión social, memoria colectiva y construcción comunitaria.

A diferencia de los modelos tradicionales de educación formal, el grafiti socioeducativo propone formas horizontales de aprendizaje basadas en la experiencia compartida y la participación de los sujetos involucrados. El conocimiento no circula únicamente de manera vertical entre instructor y estudiante, sino que se construye colectivamente mediante la práctica, la interacción comunitaria y la apropiación simbólica del territorio. De esta manera, el espacio urbano se convierte en un escenario pedagógico dinámico donde convergen expresión visual, comunicación cultural y formación social.

Bajo esta perspectiva, el grafiti socioeducativo no debe entenderse únicamente como una manifestación estética dentro del paisaje urbano contemporáneo, sino como una herramienta de intervención cultural y pedagógica capaz de generar procesos de cohesión comunitaria, participación ciudadana y producción colectiva de conocimiento en contextos urbanos atravesados por desigualdades sociales, fragmentación territorial y disputas simbólicas sobre el espacio público.



Elementos metodológicos del grafiti socioeducativo. Fuente: elaboración propia, 2026.

Experiencias de grafiti socioeducativo en la Ciudad de México

Las prácticas de grafiti socioeducativo desarrolladas en la Ciudad de México y área conurbada permiten observar cómo determinados procesos de intervención gráfica en el espacio público trascienden la producción estética para convertirse en mecanismos de organización comunitaria, construcción identitaria y educación no formal. Diversos colectivos y movimientos culturales han utilizado el grafiti, el mural y otras formas de gráfica urbana como herramientas pedagógicas orientadas hacia la participación social, la memoria colectiva y la resignificación simbólica del territorio.

Dentro de estas experiencias, proyectos como Tepito Arte Acá y Neza Arte Nel constituyen referentes importantes para comprender la dimensión metodológica y comunitaria del grafiti socioeducativo en contextos urbanos atravesados por desigualdad social, estigmatización territorial y procesos de

exclusión cultural. En ambos casos, la producción gráfica colectiva funciona no solo como intervención visual sobre el espacio urbano, sino también como estrategia de apropiación comunitaria y construcción de narrativas identitarias vinculadas con la historia y las experiencias de sus habitantes.

Tepito Arte Acá: identidad barrial y pedagogía comunitaria
Este colectivo representa uno de los referentes más importantes de intervención cultural comunitaria en la Ciudad de México. Surgido en la década de 1970 dentro del barrio de Tepito, el proyecto encabezado por Daniel Manrique propuso la utilización del arte como herramienta de resistencia cultural, fortalecimiento identitario y participación comunitaria un territorio históricamente asociado con procesos de marginación y estigmatización social.

Más allá de la producción mural o gráfica, Tepito Arte Acá desarrolló procesos colectivos de apropiación simbólica del espacio público mediante talleres, encuentros comunitarios, actividades



Tepito Arte Acá, Ciudad de México.



Tepito Arte Acá, Ciudad de México.



Tepito Arte Acá, Ciudad de México.

culturales y proyectos de intervención visual vinculados con la memoria barrial y la vida cotidiana de sus habitantes. En este contexto, las prácticas gráficas funcionaron como dispositivos pedagógicos capaces de generar procesos de reflexión colectiva sobre la identidad, la exclusión social y la representación cultural del barrio.

La metodología empleada por el colectivo se caracterizó por la participación horizontal de artistas, vecinos y jóvenes de la comunidad en la producción de imágenes y narrativas visuales. Esta dinámica permitió transformar el proceso creativo en una experiencia de aprendizaje colectivo en la que el espacio urbano operaba simultáneamente como soporte visual, escenario de interacción comunitaria y territorio de construcción simbólica.

Desde la perspectiva del grafiti socioeducativo, Tepito Arte Acá evidencia cómo la producción gráfica puede convertirse en una herramienta de educación no formal orientada hacia el fortalecimiento del sentido de pertenencia, la trans-

misión de memoria colectiva y la resignificación cultural del espacio público. La calle y el muro dejaron de funcionar únicamente como superficies de intervención visual para convertirse en espacios de diálogo social y producción comunitaria de significados.

Neza Arte Nel: juventud, territorio y resignificación urbana
Otra experiencia relevante para comprender los alcances pedagógicos y comunitarios del grafiti socioeducativo en la zona metropolitana de la Ciudad de México es Neza Arte Nel. Desarrollado en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, este movimiento artístico y cultural ha utilizado el grafiti, el mural y otras prácticas de gráfica urbana como herramientas de participación juvenil, intervención territorial y transformación simbólica del entorno urbano.

En un contexto marcado por procesos de exclusión social, crecimiento urbano acelerado y estigmatización mediática, Neza Arte Nel impulsó estrategias de apropiación del espacio público

mediante la realización de murales colectivos, talleres de grafiti y proyectos culturales dirigidos principalmente a jóvenes de la comunidad. Estas actividades no solo promovieron el aprendizaje técnico relacionado con el uso del aerosol y la producción visual, sino también la construcción de vínculos comunitarios y procesos de identificación territorial.

La dimensión socioeducativa de estas prácticas se manifiesta en la capacidad del grafiti para generar espacios de participación y diálogo dentro de comunidades urbanas frecuentemente atravesadas por dinámicas de violencia, fragmentación social y falta de acceso a espacios culturales. En este sentido, la producción gráfica colectiva fun-

ciona como una herramienta de mediación simbólica que permite a los participantes expresar experiencias, problemáticas y memorias vinculadas con su realidad cotidiana.

Asimismo, la incorporación de elementos de la cultura popular, narrativas barriales y referencias identitarias dentro de las intervenciones visuales contribuye a la construcción de una memoria urbana colectiva y a la resignificación del territorio desde perspectivas comunitarias. El grafiti socioeducativo aparece aquí como una práctica capaz de articular expresión estética, pedagogía comunitaria y producción colectiva de conocimiento dentro del espacio público.



Neza Arte Nel, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.



Neza Arte Nel, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.



Neza Arte Nel, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.

Elementos metodológicos del grafiti socioeducativo

Las experiencias analizadas permiten identificar una serie de elementos metodológicos comunes dentro del grafiti socioeducativo. Entre ellos destacan la participación colectiva, la horizontalidad en los procesos de aprendizaje, la apropiación simbólica del espacio urbano y la utilización de la producción gráfica como herramienta de reflexión social y construcción identitaria.

Uno de los componentes fundamentales de esta metodología es la dimensión colaborativa del proceso creativo. A diferencia de prácticas centradas exclusivamente en la producción individual, el grafiti socioeducativo promueve dinámicas colectivas de creación donde artistas, jóvenes, vecinos y participantes construyen conjuntamente narrativas visuales vinculadas con su territorio y sus experiencias comunitarias.

Otro elemento relevante es la transformación del espacio público en un escenario pedagógico abierto. Talleres de grafiti, jornadas de intervención urbana y proyectos de muralismo comunitario permiten desarrollar procesos de enseñanza-aprendizaje fuera de los espacios tradicionales de educación formal. En estos contextos, el aprendizaje técnico relacionado con la gráfica urbana se articula con procesos de reflexión crítica sobre identidad, memoria, desigualdad social y participación ciudadana.

En este contexto, el grafiti socioeducativo incorpora mecanismos de resignificación simbólica del territorio. La intervención visual de muros, calles o espacios urbanos deteriorados no solo modifica el paisaje físico de la ciudad, sino también las formas en que las comunidades perciben, habitan y representan su entorno. A través de estas prácticas, el espacio público se convierte en un territorio de producción cultural, memoria colectiva y construcción comunitaria de significados.

Conclusiones

El análisis desarrollado permitió identificar al grafiti socioeducativo como una categoría específica de análisis dentro de las prácticas contemporáneas de gráfica urbana. A diferencia de otras manifestaciones centradas principalmente en la apropiación individual del espacio público o en la competencia estilística característica del grafiti de escritores, el grafiti socioeducativo incorpora dimensiones pedagógicas, comunitarias y simbólicas que transforman la intervención gráfica en un proceso de participación colectiva y construcción de conocimiento social.

La revisión realizada permitió ubicar el surgimiento de esta categoría en el contexto de expansión del grafiti moderno desarrollado inicialmente en ciudades como Nueva York y posteriormente adaptado y resignificado en distintos contextos urbanos latinoamericanos y mexicanos. En este proceso, el grafiti dejó de operar exclusivamente como una práctica de autoafirmación identitaria para convertirse también en un medio de organización cultural, apropiación territorial y educación no formal dentro del espacio público.

Asimismo, el enfoque transdisciplinario e inter-semiótico utilizado en esta investigación permitió comprender al grafiti socioeducativo como una práctica compleja donde convergen múltiples sistemas simbólicos, visuales y culturales. La interacción entre imágenes, textos, símbolos urbanos, narrativas comunitarias y procesos de participación colectiva configura una semiosfera particular en la que el espacio público funciona simultáneamente como soporte visual, escenario pedagógico y territorio de construcción identitaria.

Los casos de Tepito Arte Acá y Neza Arte Nel evidencian que el grafiti socioeducativo posee una dimensión metodológica propia basada en la

horizontalidad, el trabajo colectivo y la apropiación simbólica del territorio. En ambos casos, las prácticas gráficas funcionan como herramientas para fortalecer vínculos comunitarios, generar procesos de aprendizaje colectivo y resignificar espacios urbanos históricamente atravesados por dinámicas de exclusión y estigmatización social.

De igual manera, este tipo de prácticas demuestra que el espacio público puede operar como un aula abierta donde los procesos de enseñanza-aprendizaje se desarrollan a través de la experiencia estética, la producción visual y la interacción comunitaria. El grafiti socioeducativo no solo transforma físicamente los muros urbanos, sino también las maneras en que las comunidades construyen memoria, identidad y participación social dentro de la ciudad.

La categoría de grafiti socioeducativo abre nuevas posibilidades de investigación en torno a las relaciones entre arte urbano, pedagogía, comunicación visual y procesos socioculturales contemporáneos. Su estudio permite ampliar las formas tradicionales de comprender el grafiti, reconociéndolo no únicamente como práctica estética o fenómeno urbano, sino también como herramienta de intervención social, producción simbólica y construcción colectiva de conocimiento en contextos urbanos contemporáneos.

Finalmente, el potencial epistemológico del grafiti socioeducativo permite comprender el espacio público no únicamente como superficie de intervención visual, sino como territorio pedagógico de producción simbólica, memoria colectiva y construcción comunitaria de conocimiento. En este sentido, la categoría propuesta abre nuevas posibilidades para el análisis transdisciplinario de las relaciones entre gráfica urbana, pedagogías críticas y procesos contemporáneos de construcción cultural en contextos urbanos.

Referencias

ARROYO, Sergio Raúl y Daniel Arroyo, *Códex. Una aproximación al grafiti de la Ciudad de México*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

CASTLEMAN, Craig, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Estados Unidos, MIT Press, 1982.

COOPER, Martha y Henry Chalfant, *Subway Art*, Estados Unidos, Thames & Hudson, 1984.

FERNÁNDEZ SOLÍS, Jesús D. y Andrés G. Castillo, *La educación de calle. Trabajo socio-educativo en medio abierto*, España, Desclée De Brouwer, 2009.

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, *Graffiti y espacio urbano*, España, Cuadernos del Minotauro, 2005.

_____, *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*, España, Minobitia, 2014.

FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, España, Siglo XXI, 1968.

HAIDAR, Julieta, *Las ciencias de la complejidad desde la complejidad y la transdisciplina*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, UNAM, 2019.

LOTMAN, Yuri M., *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, España, Cátedra, 1998.

MAKARENKO, Anton, *La colectividad y la educación de la personalidad*, Unión Soviética, PROGRESO, 1977.

MANRIQUE, Daniel, *Tepito Arte Acá*, México, Grupo Cultural Ente, 2015.

PEDROZA, Marco Tulio, *Identidades urbanas de taggers y graffiteros. Análisis transdisciplinario de la producción semiótica del grafiti en el Distrito Federal*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.

_____, "De la visualidad analógica a la transmedialidad en el grafiti de escritores", en Julieta Haidar, Marco Tulio Pedroza y Oscar Ocha (coords.), *Miradas transdisciplinarias a procesos transculturales contemporáneos. Sembrando esperanza para un nuevo mundo*, t. I, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Analéctica, 2023.

PÉREZ SENDRA, Ramón, "El grafiti como recurso didáctico en el ámbito educativo. El caso de Granada", *UNES. Universidad, Escuela y Sociedad*, núm. 3, España, septiembre de 2017.

QUINTANAR RIOJA, Maite, Luis Blanco Laserna y Juan Carlos García Fernández, "Educación de calle. Una experiencia de socialización en medio abierto", *Educación y Futuro. Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas*, núm. 22, España, 2010.

VALENZUELA ARCE, José Manuel y Jorge Jofras Sánchez Rodríguez, *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Fuentes orales

Entrevista a Craig Castleman por José Alfonso Galindo García, en el marco del 9.º Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle para Guerrilla Visual Radio, 19 de mayo de 2023.

Entrevista a Said Dokins por José Alfonso Galindo García para Guerrilla Visual Radio, 3 de julio de 2012.

Entrevista a Ekla por José Alfonso Galindo García para Guerrilla Visual Radio, 15 de junio de 2010.

Entrevista a Gran Om por José Alfonso Galindo García para Guerrilla Visual Radio, 2 de agosto de 2011.

Recursos digitales

Estéticas de la Calle, esteticasdelacalle.org Consulta: noviembre, 2025.

Guerrilla Visual Podcast, spotify.com Consulta: noviembre, 2025.

Neza Arte Nel, <https://www.facebook.com/NezaArteNel> Consulta: noviembre, 2025.

Tepito Arte Acá, tepitoarteaca.com Consulta: noviembre, 2025.

Transdisciplinariedad MX, transdisciplinariedad.mx Consulta: noviembre, 2025.

JOSÉ ALFONSO GALINDO GARCÍA

Sociólogo de la educación egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, México, Su trabajo de investigación se centra en el grafiti, la gráfica urbana, la transdisciplinariedad y los procesos socioeducativos vinculados al espacio público. Forma parte del comité organizador del Congreso Transdisciplinario Estéticas de la Calle en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es productor e investigador del proyecto documental y plataforma de difusión cultural Guerrilla Visual Podcast. Asimismo, desarrolla proyectos de investigación y producción cultural relacionados con prácticas artísticas urbanas, intersemiosis y pedagogías comunitarias.

Latrinalia: Intervention
from the Underground

Latrinalia: intervención desde la clandestinidad

MARÍA ELENA QUEZADA AGUIRRE

Artista visual

quezadaaguirreelena@gmail.com

Key words

*latrinalia, graffiti, public art, secrecy,
intervención*

Palabras clave

latrinalia, grafiti, arte público, clandestinidad, intervención

Abstract

This article proposes a reflection on latrinalia, understood as spontaneous inscriptions—any type of word, text, or graphic expression—found within a public restroom. It considers its potential as a form of artistic expression, arguing that it can be interpreted as a non-institutionalized manifestation. Although historically viewed as vandalism, filth, or visual noise, this article suggests reconsidering it as an everyday form of collective communication.

Resumen

En el presente artículo se propone una reflexión sobre la latrinalia, entendida como inscripciones espontáneas—cualquier tipo de palabra, texto o expresión gráfica—encontradas dentro de un baño público. Se considera su potencial como forma de expresión artística, y se argumenta que puede ser leída como una manifestación no institucionalizada. Aunque históricamente ha sido vista como vandalismo, suciedad o ruido visual, se plantea repensarla como una forma cotidiana de comunicación colectiva.

Recibido: 16 de diciembre de 2025 Aceptado: 21 de abril de 2026

Quien haga uso de un baño público estará expuesto a una experiencia visual/reflexiva. Las paredes despliegan un panorama amplio al observador: ideologías, opiniones, sentimientos, deseos e incluso discusiones quedan plasmadas ahí. Nos percatamos de estas manifestaciones al ingresar al cubículo del baño, cerrar la puerta, quedar completamente aislados de la compañía o del escrutinio social y sentarnos en el excusado. Si levantamos un poco la vista, las inscripciones nos entretendrán por algunos segundos. A este tipo de expresiones se les denomina latrinalia.

La presente investigación busca situar esta práctica en el contexto de manifestaciones artísticas actuales, revalorizando su rol comunicativo y estético, el cual no se centra únicamente en la apariencia visual de las inscripciones, sino en la participación e interacción que generan dentro del espacio. La propuesta es repensar esta práctica como una forma de expresión espontánea y anónima que se produce en un espacio público y liminal, basándose en la teoría del arte relacional según Nicolás Bourriaud, la aproximación al grafiti de Leila Gándara y creaciones de naturaleza *site-specific*. Se explora la vinculación con el arte público y participativo, y se examina cómo el contexto espacial condiciona su producción e interpretación.

Se reflexiona sobre prácticas artísticas que escapan de las estructuras formales del mercado y las instituciones culturales, abriendo la puerta a nuevas formas de interacción, participación y expresión. Al revalorar la latrinalia, se destaca su capacidad para generar una estética relacional, en la que el espacio, el anonimato y la transitoriedad son elementos clave en la creación de un lenguaje cargado de significado social y cultural.

Contexto, origen y definición

El término latrinalia fue acuñado por Alan Dundes, folclorista estadounidense y profesor de la Universidad de California, mencionado por primera vez en su ensayo *Here I Sit. A Study of American Latrinalia* (1966). La definió como cualquier tipo de palabra, texto o expresión gráfica encontrada dentro de un baño público.

Para evitar dudas con respecto a lo que podemos denominar latrinalia, es necesario tener en cuenta tres preguntas que ayudan a definir el término: ¿qué? (dibujos, textos, palabras, símbolos), ¿quién? (anónimos, cualquiera puede dejar su huella sin ser visto) y ¿dónde? (exclusivamente en baños públicos). Entonces, la esencia de la latrinalia radica en el anonimato, la espontaneidad y la clandestinidad, características intrínsecamente ligadas al espacio donde surge.

Lejos de ser un fenómeno moderno, ha estado presente durante siglos. Dundes destacó su presencia en las letrinas de la antigua Roma, proporcionando un valioso contexto histórico. Estos espacios, a diferencia de los baños actuales que ofrecen privacidad, propiciaban la conversación y la convivencia debido a su diseño arquitectónico, donde el acto de defecar u orinar no era individual. Esta distinción subraya que, aunque el anonimato y la clandestinidad han persistido, la intimidad es una característica más propia de la latrinalia contemporánea. A pesar de esta diferencia contextual, los grafitis romanos compartían temáticas universales como el humor, los deseos y las protestas, valiosas fuentes de información sobre la vida cotidiana de la época.

El autor también realizó una clasificación de las temáticas más recurrentes en los baños que estudió en Estados Unidos, incluyendo anuncios de naturaleza sexual, solicitudes u órdenes, instrucciones jocosas, comentarios sobre establecimientos y sus clientes, así como lamentos personales. Esta clasificación sigue vigente y es común encontrar expresiones con similitudes en diversos contextos urbanos latinoamericanos, donde temas como el amor, el deseo y el cariño aparecen de forma recurrente, demostrando una universalidad temática que trasciende espacios y regiones.

Lenguaje y comunicación en la latrinalia

La latrinalia puede entenderse como una forma de comunicación espontánea que surge en un espacio cotidiano y accesible. Las palabras, frases, dibujos y símbolos presentes en los baños públicos funcionan como mensajes dirigidos a otros usuarios del espacio, estableciendo formas de interacción anónimas que pueden adoptar distintos tonos: humorísticos, afectivos, confesionales, agresivos o contestatarios.

Desde esta perspectiva, las inscripciones no solo se reducen a elementos visuales o textuales aislados, sino que adquieren sentido dentro del contexto en el que aparecen y a partir de las relaciones que establecen con quienes las observan o intervienen. Roland Barthes (1971) señala que los sistemas de signos no se limitan únicamente al lenguaje verbal, sino que abarcan múltiples formas de producción de significado presentes en la cultura. De este modo, las inscripciones de los baños públicos pueden entenderse como formas de comunicación que se construyen mediante códigos compartidos y experiencias cotidianas.

°Como ejercicio descriptivo, en el siguiente cuadro se ejemplifican algunas posibles asociaciones

o lecturas que pueden surgir a partir de ciertos símbolos presentes en las intervenciones recopiladas. Más que proponer un significado fijo, se busca mostrar cómo una misma imagen puede ser interpretada de distintas maneras según el contexto en el que aparece.

Dentro de este marco comunicativo, la latrinalia puede analizarse también desde la noción de liminalidad, concepto desarrollado por Victor Turner (1969), entendido como un estado o espacio de tránsito, ambigüedad y transformación. Los baños públicos son espacios liminales, situados entre lo privado y lo colectivo, lo higiénico y lo tabú, lo visible y lo oculto. Los mensajes inscritos crean un puente entre la

Posibles asociaciones simbólicas presentes en una representación fálica

Elemento	Descripción
Significante	Representación del pene
Contexto espacial	Escuela secundaria
Contexto cultural	Estudiantes entre 12 y 15 años, en etapa de adolescencia y descubrimiento corporal e identitario.
Significado	La representación del aparato reproductor masculino como una reafirmación de los cambios físicos, emocionales y sexuales del joven. Puede funcionar como parte anatómica, albur, símbolo de deseo sexual o recurso morboso, condensando humor, provocación y expresión corporal.

Ejemplos descriptivos de algunas asociaciones de significado que pueden surgir a partir de ciertos elementos visuales dentro de un contexto específico.

comunicación íntima y la exposición pública, generando signos que desafían normas y jerarquías. En ese sentido, la liminalidad puede entenderse como una condición que favorece la aparición de expresiones que difícilmente emergerían en otros espacios y que, además de cumplir una función comunicativa, permiten reconocer otras dimensiones presentes en estas prácticas.

La latrinalia también puede entenderse como una práctica en que la comunicación y la participación colectiva adquieren una dimensión estética. Jan Mukařovský (1977) plantea que el sentido de una obra no reside únicamente en su materialidad, sino también en las interpretaciones y relaciones que se generan a partir de ella. Así, las inscripciones presentes en los baños públicos pueden adquirir una dimensión estética no solo por su contenido visual o textual, sino por las dinámicas de interacción, acumulación y participación que producen dentro del espacio.

Más allá de una función comunicativa inmediata, la latrinalia puede observarse como una práctica que transforma un espacio utilitario en un soporte de expresión colectiva, donde el anonimato y las condiciones particulares del entorno permiten la aparición de mensajes que, en otros contextos, podrían permanecer ocultos o limitarse por normas sociales establecidas. Asimismo, estas intervenciones suelen provenir de usuarios que no necesariamente se identifican o participan dentro de prácticas artísticas o de escritura urbana formal; para algunas personas, estos espacios podrían representar una oportunidad para intervenir una superficie y dejar una marca propia dentro de un entorno público.

Contexto espacial y temáticas recurrentes

El espacio es un componente determinante de la latrinalia, exclusiva del baño público; cualquier expresión fuera de este entorno se consideraría de otra naturaleza. Los baños públicos, con sus materiales fríos y resistentes, olores característicos e iluminación particular, están diseñados para una permanencia limitada, lo que influye en la naturaleza concisa de las inscripciones. Asimismo, la presencia de "jerarquías invisibles" (como el mingitorio del centro que se evita o el último cubículo que se frecuenta debido a

que otorga mayor privacidad) refleja dinámicas sociales.

El baño público es un espacio paradójico: aunque compartido, es íntimo y personal. Esta dualidad permite una expresión sin inhibiciones, ya que el individuo se encuentra momentáneamente aislado, pero con la ventaja de que su mensaje queda expuesto a un público amplio y está abierto a la intervención de otros. La vulnerabilidad corporal que se relaciona al baño (donde también se llora, se menstrua o incluso se tienen encuentros sexuales) propicia una complicidad tácita entre extraños. Alan Dundes (1966) describe la latrinalia como un "acto de rebelión flagrante" al depositar "suciedad simbólica" en las paredes que rodean los receptáculos limpios, una forma de desahogar impulsos y expresar lo que no puede decirse en otros espacios. Esta complicidad anónima genera un archivo involuntario de temas recurrentes, desde confesiones íntimas hasta consignas políticas.

Las inscripciones presentes en la latrinalia pueden mostrar variaciones según el contexto en el que aparecen. En las intervenciones observadas fue posible identificar diferencias en los tipos de mensajes y formas de expresión presentes entre distintos espacios, lo que podría relacionarse con las características particulares de cada entorno y con las dinámicas de quienes lo habitan o transitan. Entre los contenidos encontrados pueden aparecer declaraciones afectivas, comentarios personales, frases humorísticas, dibujos, expresiones de desahogo o referencias a temas sociales y cotidianos.

Arte público y prácticas participativas

La latrinalia puede ser leída desde la perspectiva del arte público, especialmente a partir de las ideas de Lucy Lippard (2001), quien aboga por un arte accesible, situado en realidades locales y conectado con las comunidades. La autora enfatiza

la necesidad de que el arte se desligue de los márgenes institucionales o las formas elitistas, para convertirse en una herramienta de intervención social que fomente la participación activa y la reflexión. La latrinalia, con sus mensajes y signos reconocibles por gran parte de la sociedad y su accesibilidad a cualquier persona para participar en su creación, encaja con tales características.

Lippard sostiene que el arte debe ser inclusivo y profundamente contextual, surgido del entorno donde se produce y en diálogo con las realidades sociales y culturales. Los baños públicos se convierten en el soporte de estas manifestaciones que se integran en la experiencia inmediata del sujeto urbano, irrumpiendo en lo cotidiano. La latrinalia, como manifestación de naturaleza *site-specific*, recupera el vínculo del arte con el contexto local que, según Lippard, el arte contemporáneo ha perdido al centrarse en perspectivas abstractas y globales. Otra característica es la autoría difusa, donde el anonimato refuerza el sentido colectivo del mensaje y el diálogo con la comunidad, funcionando como comunicación desde los márgenes.

La latrinalia también encuentra un vínculo en la interacción entre público y obra. El arte participativo busca involucrar activamente al espectador, que deja de serlo para convertirse en participante o colaborador directo, generando un sentido de autoría difusa. La latrinalia puede entenderse como una práctica estética descentralizada, no dependiente de la validación institucional, enraizada en la cotidianidad y la necesidad humana de dejar huella. Claire Bishop argumenta que:

[...] la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario, debe haber un arte de acción que interactúe con la realidad, que tome pasos, así sean pequeños, para reparar el vínculo social”.¹

¹ Claire Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2017, p. 25.

Al usar el espacio existente para la creación y resignificación de elementos culturales, la latrinalia ejemplifica esta interacción entre arte y cotidianidad. Se resiste a la mercantilización y el individualismo, proponiendo formas de producción descentralizadas, inclusivas y anónimas que canalizan el capital simbólico hacia lo social. En un contexto de descenso de interacciones sociales debido a la automatización, prácticas como ésta abren espacios para el intercambio.

Derivación del grafiti

El grafiti, según Leila Gándara (2002), es entendido como inscripciones o expresiones visuales clandestinas en superficies no convencionales en el espacio público o privado, concepto que abarca diversas manifestaciones. En su libro *Graffiti*, la autora incluye a la latrinalia como una derivación o categoría específica dentro de la expresión urbana; si bien el grafiti busca visibilidad en el espacio público, esta se distingue por su ubicación exclusiva en baños públicos y su dimensión íntima.

Las características del grafiti, como anonimato, concisión y clandestinidad, son intrínsecas a su naturaleza, ya que se realiza rápidamente para evitar ser sorprendido. La latrinalia comparte estas características, aunque la inmediatez puede ser menor debido a la privacidad que ofrecen los baños. Se puede clasificar más precisamente como un grafiti específico, teniendo en cuenta que su característica más relevante es su fuerte vínculo con el espacio que la contiene: no puede existir fuera del contexto del baño público. Un ejemplo comparable es el grafiti carcelario, estudiado por Gándara, que también es específico, ya que sus temáticas (libertad, anhelo de hogar, repulsiones políticas) y técnicas están condicionadas por el contexto del encierro.

Intervenir desde los márgenes: puertas falsas como propuesta artística

El proyecto consistió en la recolección de inscripciones de latrinalia y tomó en cuenta diferentes entornos, a fin de realizar una comparación. Se buscó configurar una especie de colección que reuniera variaciones temáticas en los lugares donde se recolectaron las inscripciones. Para esto se propuso la implementación de láminas o puertas falsas, un dispositivo que recupera inscripciones dentro del baño público sin afectar sus características, como la intimidad y el anonimato.

Más que simples soportes, se convierten en superficies de diálogo. Las puertas falsas consistieron de láminas de coroplast de 120 x 50 centímetros, que se colocaron por la cara interna de las puertas de baños públicos (una lámina en el baño de mujeres y otra en el de hombres) en distintos sitios: un espacio universitario, un mercado, una escuela secundaria y un bar. Estas láminas funcionaron para la recolección de resultados directamente del espacio.

Al replicar el formato y escala de una puerta de baño, se generó un contexto reconocible que evoca la experiencia cotidiana de quienes las han intervenido, pero en un nuevo marco de contemplación.

Con el fin de facilitar la intervención en espacios no académicos, donde a menudo no hay materiales de escritura al alcance de los usuarios, se implementó una solución práctica para garantizar la disponibilidad de herramientas para la participación. Para ello, se decidió colocar de dos a cuatro plumones en algún lugar del cubículo del baño, estrategia que buscaba incentivar la continuidad en las intervenciones y asegurar que los usuarios tuvieran a mano los instrumentos necesarios para expresarse en las superficies; no se utilizó ningún tipo de invitación ni instrucción, con la finalidad de obtener inscripciones espontáneas y “naturales”.

La primera gestión se llevó a cabo en la Universidad de Colima, en los baños de servicios universitarios, ubicados en la plaza de la cafetería principal. La elección de estos espacios respondió al constante flujo de personas que transitan por ellos, ya que son utilizados tanto por estudiantes de distintas facultades como por alumnos del bachillerato 1 y 2 pertenecientes a la misma institución.

La segunda instalación, considerada en un espacio comercial, se llevó a cabo en el Mercado Alvaro Obregón, en la ciudad de Colima, debido a su ubicación céntrica y gran afluencia de personas, en su mayoría de mediana edad. Fue notable una menor participación en el baño de hombres que en el de mujeres, aunque no fue algo tan drástico.

La siguiente instalación se hizo en una secundaria pública dentro del estado de Colima. La elección del espacio se basó en la significativa participación que hay en los baños de planteles



Puerta falsa, con lámina instalada en un baño, 2025. Campus Central, Universidad de Colima, México.



Baño de mujeres, 2025. Campus Central,
Universidad de Colima, México.



Baño de hombres, 2025. Campus Central,
Universidad de Colima, México.



Baño de mujeres, 2025. Mercado Álvaro Obregón,
Colima, México.



Baño de hombres, 2025. Mercado Álvaro Obregón,
Colima, México.



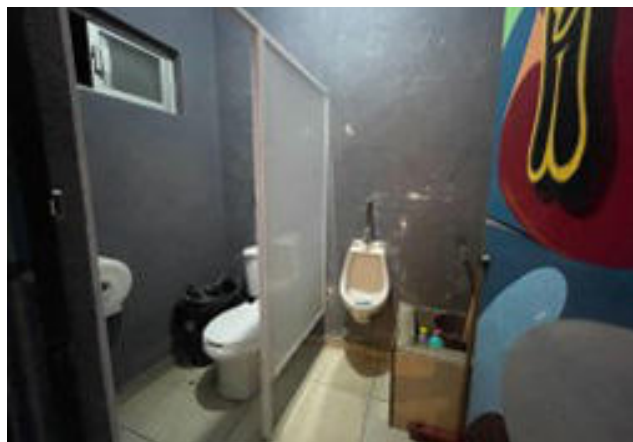
Baño de mujeres, 2025. Secundaria de Colima, México.



Baño de hombres, 2025. Secundaria de Colima, México.



Baño de mujeres, 2025. Bar El Gustito, Colima, México.



Baño de hombres, 2025. Bar El Gustito, Colima, México.

de este tipo por parte de las y los alumnos. Empíricamente se conoce que estos lugares son bastante concurridos por discusiones, convivencias, desahogos o estudiantes que buscan un momento de descanso, situaciones que probablemente queden plasmadas en las superficies del baño, y que el rango de edad oscila entre los 12 y 15 años. Únicamente hubo una escuela de las cinco visitadas que permitió la colocación de las láminas, con la condición de mantener en el anonimato el nombre y ubicación exacta del plantel.

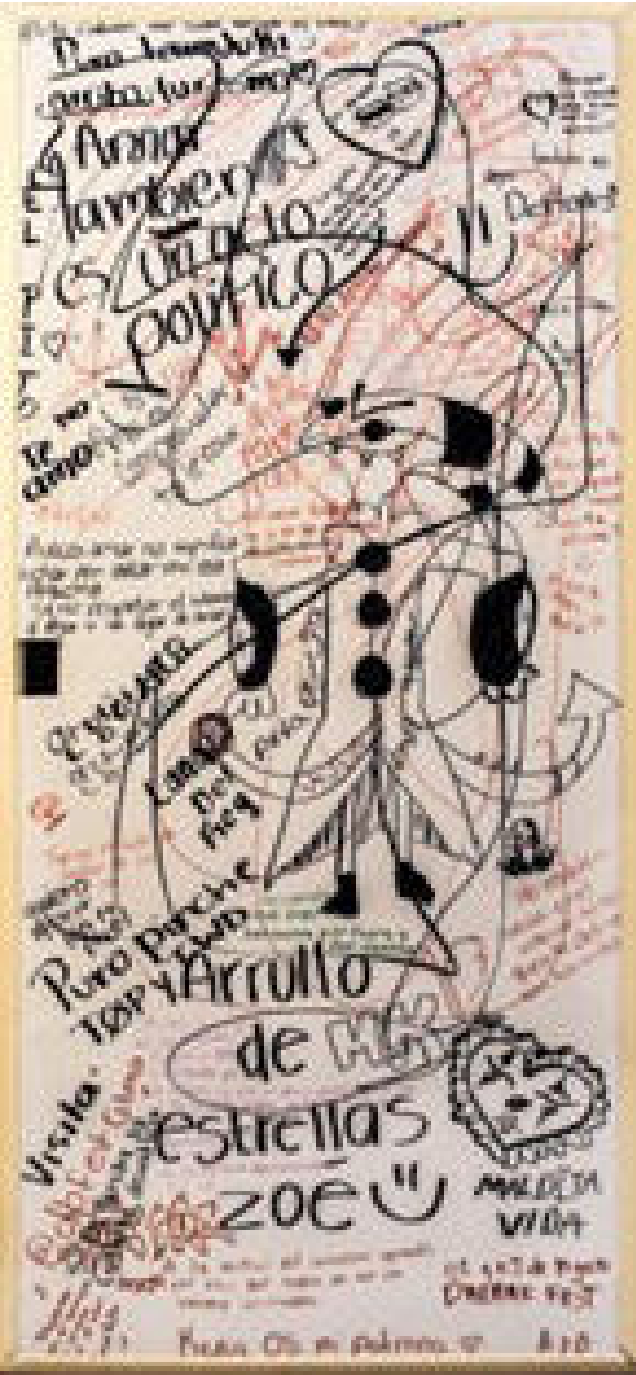
La última intervención se llevó a cabo en El Gustito, un pequeño bar ubicado sobre la avenida Ignacio Sandoval, en la ciudad de Colima. La intención de trabajar con un espacio de ocio nocturno respondió a la búsqueda de una variación en las características de los lugares elegidos. El bar, al ser un espacio exclusivamente dedicado al esparcimiento y a la convivencia, ofrece, además, la posibilidad de una interacción distinta, debido al frecuente consumo de bebidas alcohólicas. Aquí los datos presentan mayor variación, ya que, a diferencia de un espacio educativo, donde existe cierto rango de edad, o en el mercado, donde la mayoría de los usuarios son comerciantes del mismo lugar, este espacio lo puede frecuentar personas a partir de

los 18 años y de cualquier índole: trabajadores, estudiantes, profesionales, entre otros.

Resultados

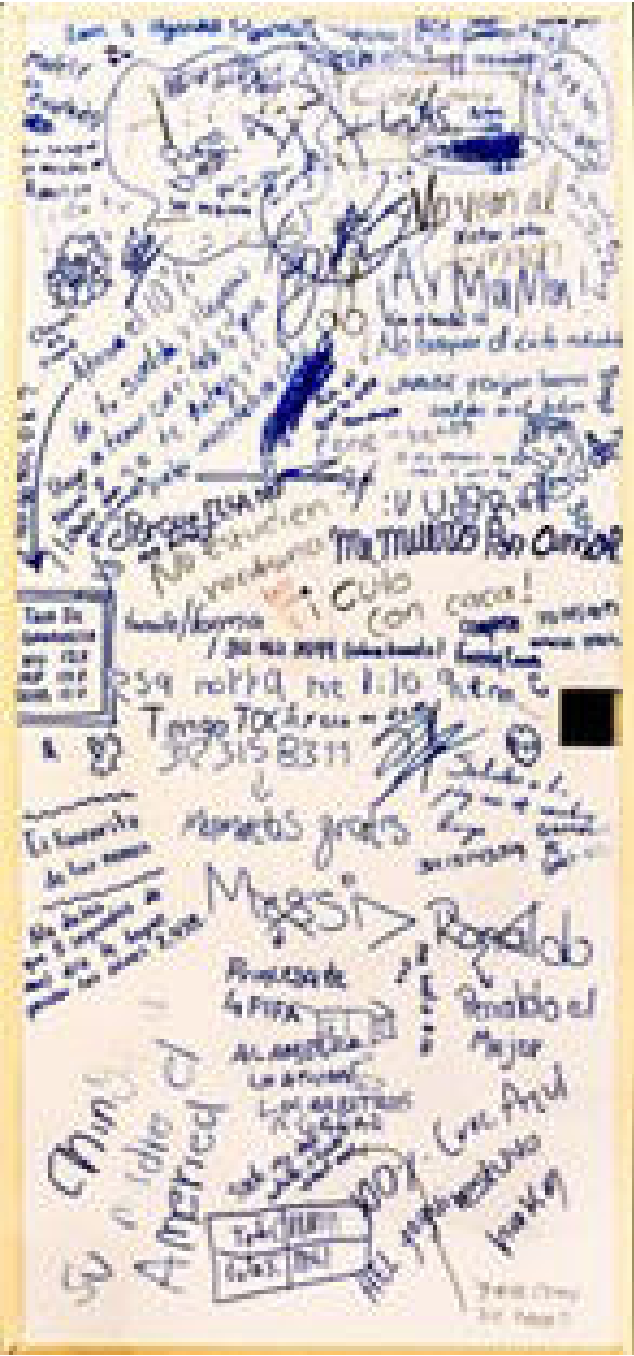
La instalación de las láminas resultó en un conjunto de ocho soportes intervenidos, dos por cada uno de los espacios. Más que establecer generalizaciones sobre la latrinalia, la diversidad de sitios permite identificar variaciones en los tipos de mensajes, formas de intervención y dinámicas de participación que surgieron en cada contexto.

La distribución equitativa entre baños de hombres y mujeres permitió también explorar posibles diferencias en las formas de participación y en las temáticas. Estas observaciones se entienden como aproximaciones descriptivas vinculadas a casos específicos, ya que no es posible determinar con precisión cuántas personas participaron, ni establecer conclusiones definitivas sobre los usuarios de cada espacio. En las siguientes imágenes se muestran las láminas obtenidas, así como una tabla de análisis por cada una, que organiza la información y los datos obtenidos de cada una de ellas.



Baño de mujeres, 2025. Campus Central, Universidad de Colima, México.

Contexto espacial	Los espacios académicos son los más solicitados para dejar marcas en los baños, impulsado por la disponibilidad de materiales que facilita la escritura.
Ubicación específica	Los baños del área de servicios universitarios / cafetería central en la universidad de Colima cercana a varias facultades y el bachillerato #1 y #2.
Rangos de edades	Usuarios entre 15 años (adolescentes) y universitarios.
Temas predominantes (baño mujeres)	Destacan contenidos relacionados con el amor, la comprensión, el apoyo y la afinidad hacia grupos musicales.
Nivel de participacion	Muy elevada: se registró una participacion recurrente sobre la lámina. .



Baño de hombres, 2025. Campus Central, Universidad de Colima, México.

Contexto espacial	Los espacios académicos son los más solicitados para dejar marcas en los baños, impulsado por la disponibilidad de materiales que facilita la escritura.
Ubicación específica	Los baños del área de servicios universitarios / cafetería central en la universidad de Colima cercana a varias facultades y el bachillerato #1 y #2.
Rangos de edades	Usuarios entre 15 años (adolescentes) y universitarios.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Consejos (amorosos, sexuales y financieros) · Afinidad por equipos de futbol y jugadores. · Comentarios y debates con insinuaciones sexuales. · Mensajes que invitan a cuestionar normas masculinas, aconsejando evitar contenido machista o sexista.
Nivel de participacion	Muy elevada: se registró una participacion recurrente sobre la lámina. .



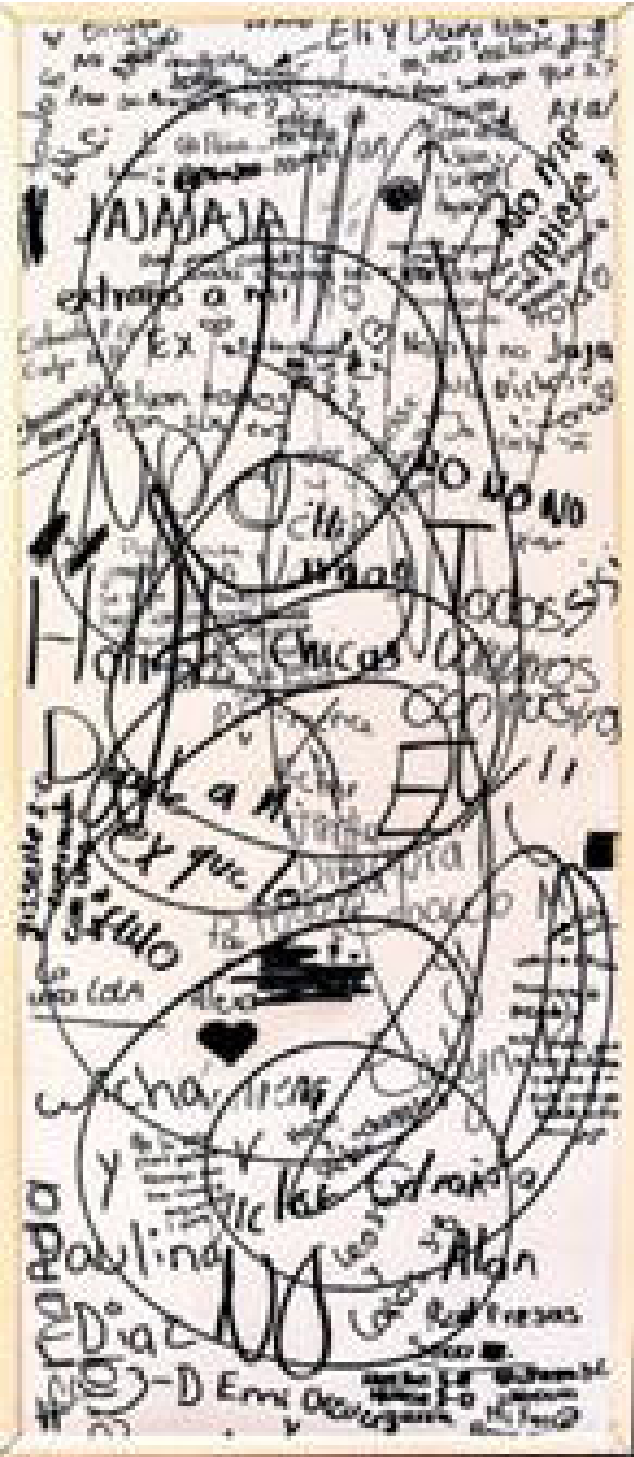
Baño de mujeres, 2025. Mercado Álvaro Obregón, Colima, México

Contexto espacial	Baño de mujeres en el mercado Álvaro Obregón utilizando tanto por personas que trabajan en el mercado como clientes.
Ubicación específica	Mercado Álvaro Obregón situado entre las calles Vicente Guerrero e Ignacio Sandoval, en el centro de la ciudad de Colima.
Rangos de edades	No se establecen edades específicas ya que es un espacio público frecuentando por personas de varias edades, tanto trabajadoras como clientes.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Agradecimientos: expresiones de gratitud. · Mensajes positivos y de apoyo. · Motivos religiosos: oraciones o símbolos de fe. · Referencias de comercio: alusión a la actividad del mercado y su dinámica económica.
Nivel de participación	Moderada: si hay una notable participación, sin embargo resulta menor a diferencia de otros casos.



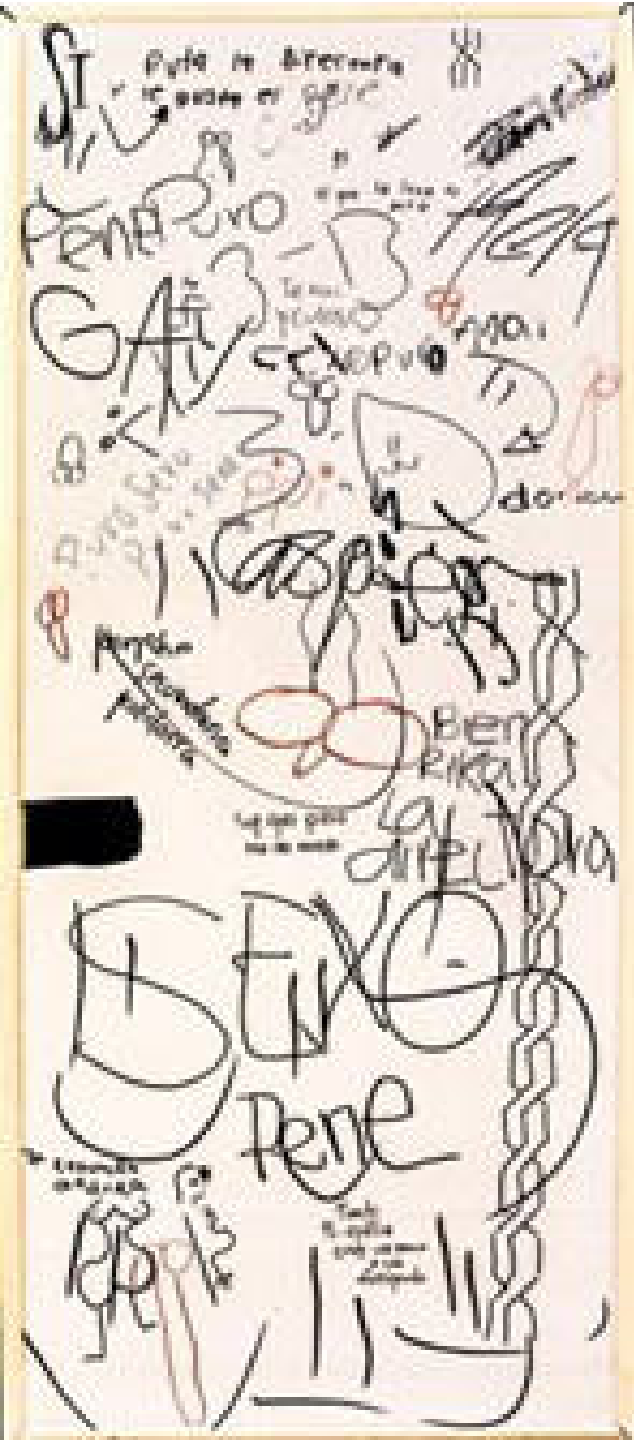
Baño de hombres, 2025. Mercado Álvaro Obregón, Colima, México

Contexto espacial	Baño de hombres en el mercado Álvaro Obregón utilizado tanto por personas que trabajan en el mercado como clientes.
Ubicación específica	Mercado Álvaro Obregón situado entre las calles Vicente Guerrero e Ignacio Sandoval, en el centro de la ciudad de Colima.
Rangos de edades	No se establecen edades específicas ya que es un espacio público frecuentando por personas de varias edades, tanto trabajadoras como clientes.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Marcas y tachaduras. · Golpecitos con plumón: marcas realizadas con la punta de plumón creando puntos o líneas.
Nivel de participación	Poca: se presenta una cantidad pequeña de inscripciones.



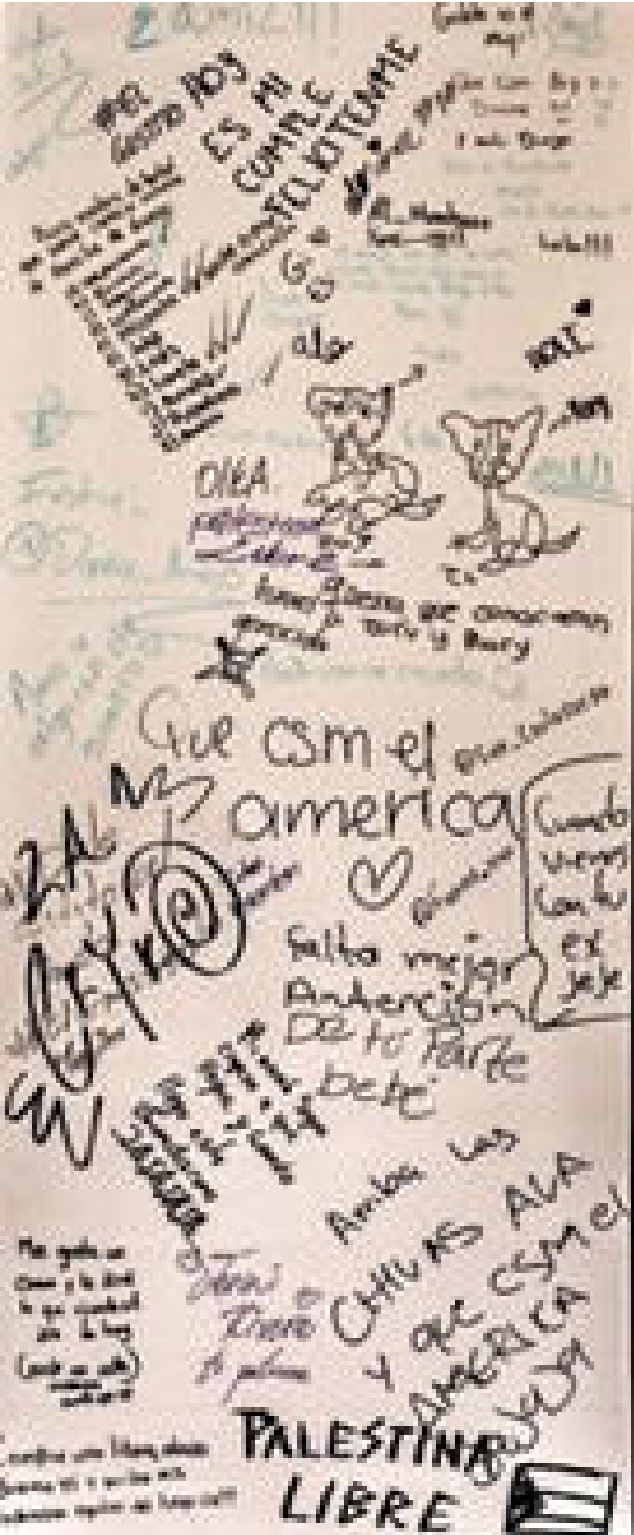
Baño de mujeres, 2025. Escuela secundaria, Colima, México

Contexto espacial	Baño femenino en una secundaria, utilizando por alumnas del plantel.
Ubicación específica	Anónima.
Rangos de edades	12 - 15 años aproximadamente.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Rumores: circulación de información sobre compañeras o situaciones del plantel. · Mensajes ofensivos: comentarios hacia alumnas y personal escolar. · Insultos: agresión verbal. · Situaciones amorosas: comentarios sobre relaciones sentimentales afectivas.
Nivel de participacion	Alta: la lámina se intervino casi en su totalidad.



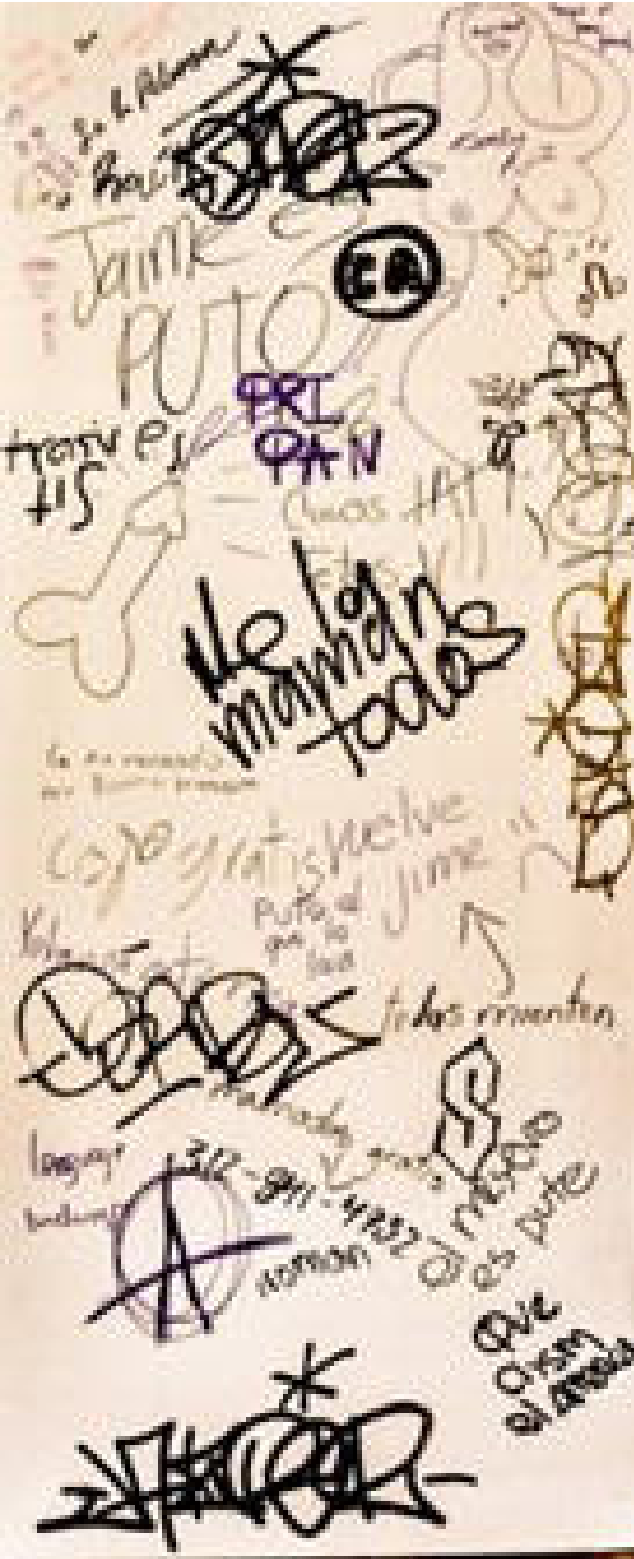
Baño de hombres, 2025. Escuela secundaria, Colima, México

Contexto espacial	Baño femenino en una secundaria, utilizando por alumnas del plantel.
Ubicación específica	Anónima.
Rangos de edades	12 - 15 años aproximadamente.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Insinuaciones sexuales. · Representaciones fálicas del cuerpo femenino: dibujos simbólicos del pene o anatomía femenina. · Inscripciones que hacen referencia a la orientación sexual y presentan inquietudes o prejuicios al respecto.
Nivel de participacion	Moderada a causa del corto tiempo que permanecio la lámina en el baño.



Baño de mujeres, 2025. Bar El Gustito, Colima, México

Contexto espacial	Baño de mujeres del bar gusto utilizando por los clientes del lugar.
Ubicación específica	Bar el gusto.
Rangos de edades	Establecimiento frecuentado por personas mayores de 18 años.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Ideológicas políticas. · Fútbol. · Situaciones personales. · Discusiones y opniones en torno a ciertas inscripciones (dialogo)
Nivel de participacion	Alta: la lámina se cubrió casi en su totalidad.



Baño de hombres, 2025. Bar El Gustito, Colima, México

Contexto espacial	Baño de hombres del bar el gusanito utilizado por los clientes del lugar..
Ubicación específica	Bar el gusanito.
Rangos de edades	Establecimiento frecuentado por personas mayores de 18 años.
Temas predominantes (baño de hombres)	· Tags. · Instituciones sexuales. · Ideologías políticas. · Fútbol.
Nivel de participacion	Moderada en comparación a la cantidad de inscripciones qye se muestrab en el baño de mujeres.

Conclusiones

La recopilación de información presentada tanto en las imágenes como en las tablas documenta manifestaciones espontáneas y revela cómo estos registros pueden servir para observar el imaginario social en contextos cotidianos. Es interesante reconocer estos espacios de expresión como cuerpos discursivos informales, reflejos de dinámicas sociales que suelen permanecer ocultas.

En particular, resulta notable la alta participación dentro del baño de mujeres, donde se plasman sentimientos de solidaridad, empatía y conexión emocional. En contraste, la participación masculina es más reservada, aunque no menos significativa: sus expresiones (en los contextos presentados en esta investigación) revelan tensiones culturales, discursos de poder y construcciones identitarias, lo que evidencia la persistencia de formas de masculinidad hegemónica.

Los hallazgos sugieren que la latrinalia, más allá de ser reducida a vandalismo o ruido visual, se revela como un espacio de creación y expresión colectiva. En este sentido, puede ser leída no solo como una práctica marginal, sino como una forma de producción simbólica con valor cultural. Al replantear su lugar de creación, se abre la posi-

bilidad de reconocerla como una manifestación que puede ser observada y analizada.

Las inscripciones recopiladas permitieron observar variaciones en los mensajes, símbolos y formas de participación presentes en cada contexto, con lo que se reconocen algunas diferencias visibles entre los sitios intervenidos, al tiempo que se muestra cómo el entorno y las dinámicas propias de cada espacio pueden relacionarse con los tipos de mensajes y formas de intervención presentes en las láminas.

El desarrollo de futuros proyectos a partir de la propuesta expuesta en este documento abre la posibilidad de continuar reflexionando sobre la diversidad de perspectivas y problemáticas que pueden surgir en torno a una investigación amplia y plural como la latrinalia. Asimismo, permite observar cómo manifestaciones espontáneas y cotidianas pueden convertirse en puntos de partida para distintos procesos de análisis, interpretación y producción artística.

Este proyecto surgió a partir de una inquietud por los mensajes que personas anónimas plasman en espacios cotidianos, y gradualmente se transformó en el análisis de un fenómeno específico, marginal, pero al mismo tiempo abierto a la interpretación de cualquiera que se permita observar.

Referencias

- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, España, Editorial Alberto Corazón, 1971.
- BISHOP, Claire, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2017.
- BLANCO, Paloma et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, 2da. ed., Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2008.

DEL HOYO, Javier, *El humor en los graffiti y textos epigráficos de la antigua Roma*, 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7706132> Consulta: diciembre, 2025.

DUNDES, Alan, *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, Estados Unidos, Utah State University Press, 2007.

GÁNDARA, Lelia, *Graffiti*, 1a. ed., Argentina, Eudeba, 2002.

KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, 1a. ed., Estados Unidos, Columbia University Press, 1984.

MÁRQUEZ GUERRERO, Baltasar, "Una aproximación al ámbito de la higiene romana a través del análisis de las letrinas de las termas de la casa del anfiteatro de Mérida y otros ejemplos del mundo romano", *@rqueología y Territorio*, núm. 21, España, 2024, <https://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/PDF21/6-Marquez.pdf> Consulta: diciembre, 2025.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, 1a. ed., España, Editorial Gustavo Gili, 1977.

MARÍA ELENA QUEZADA AGUIRRE

Artista visual. Su obra gira en torno a la palabra, la cotidianidad y la corporalidad, explorando cómo estas dimensiones se entrelazan en la experiencia estética y social. En 2023 formó parte del programa interinstitucional para el fortalecimiento de la Investigación del Pacífico (delfín) en la ciudad de Bogotá. Beneficiaria del programa de estímulo a la creación y desarrollo artístico PECDA Colima, en el periodo 2025-2026.

Community Audiovisual Creativity.
Intangible Cultural Heritage in
Jantetelco, Morelos

Creatividad audiovisual comunitaria. Patrimonio cultural inmaterial en Jantetelco, Morelos

CRISTINA AMESCUA CHÁVEZ

Doctora en antropología social
cristina.amescua@crim.unam.mx

JUAN CARLOS DOMÍNGUEZ DOMINGO

Doctor en antropología
jcdominguez@crim.unam.mx

Key words

*community audiovisual creativity,
immaterial cultural heritage, Día de muertos*

Palabras clave

creatividad audiovisual comunitaria, patrimonio cultural
inmaterial, Día de Muertos

Abstract

Exploring how digital technology—especially audiovisual recording equipment—is used by a group of young people who have organized a Day of the Dead Festival in Jantetelco, Morelos, Mexico, since 2015. The theoretical framework is derived from theories and reflections on intangible cultural heritage in Mexico and its convergence with cultural production (Jenkins, 2010). The empirical phase was developed between 2022 and 2023 through interviews and a study of the audiovisual works they have created.

Resumen

Exploración de cómo un grupo de jóvenes utiliza la tecnología digital, especialmente equipos de grabación audiovisual, para realizar un Festival de Día de Muertos en Jantetelco, Morelos, México, desde 2015. El marco teórico se deriva de definiciones sobre patrimonio cultural inmaterial y su convergencia con la producción cultural (Jenkins, 2010). La fase empírica se desarrolló entre 2022 y 2023 a través de entrevistas y un estudio de las obras audiovisuales que han creado.

Recibido: 30 de diciembre de 2025 Aceptado: 7 de abril de 2026

El patrimonio cultural inmaterial (PCI) es la parte de la herencia colectiva que hemos recibido como legado de nuestros antepasados y que, como comunidad, deseamos entregar a las nuevas generaciones. Es lo que nos da sentido y pertenencia, lo que nos identifica y nos permite mirarnos y reconocernos, pero también presentarnos ante los otros.¹ De acuerdo con la UNESCO, comprende:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.²

En años recientes, una de las principales características del PCI es la apropiación de instrumentos tecnológicos digitales, como cámaras semiprofesionales y sistemas de edición en computadoras y teléfonos celulares, utilizados no solo para registrar festividades y diversas prácticas que ocurren

en las comunidades, sino también como medios para crear y redefinir dicho patrimonio mediante la producción de obras audiovisuales que posteriormente se comparten en plataformas y redes sociales, como YouTube y Facebook.

La antropología nos permite analizar las convergencias de la creatividad audiovisual comunitaria con la identidad, la diversidad cultural, la apropiación tecnológica, la representación y la preservación del patrimonio cultural. Desde esta perspectiva, lo comunitario consiste en las acciones que realiza un grupo de personas que se reconocen o comparten una identidad para crear una obra de referencia principalmente para quienes la producen, pero también para compartir con otras personas. Así, la creatividad audiovisual comunitaria comprende las ideas y procesos creativos que dan como resultado una imagen o una obra audiovisual en la que se plasma una experiencia, individual o colectiva, que tiene como principal impulso mediar, registrar, reinterpretar o preservar prácticas culturales que privilegian la noción de colectividad y comunidad en las diversas etapas de creación, producción y circulación.³ Se concibe como un proceso continuo dentro de un sistema artístico, lo que le permite conectarse con otros escenarios de producción cultural tanto en el ámbito local como global.

Durante el proceso de producción en comunidad se toman decisiones para definir el formato, el lenguaje expresivo y los soportes materiales para la realización de la obra, así como las formas de

¹ Lourdes Arizpe, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, Miguel Ángel Porrúa, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2009.

² “El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, UNESCO, 17 de octubre de 2003, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> Consulta: diciembre, 2025.

³ Juan Carlos Domínguez Domingo, *Cine comunitario en Morelos. Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2021.

organización y gestión. Al mismo tiempo, se definen los pasos a seguir una vez concretada la creación colectiva, para socializarla tanto en el propio entorno como fuera de él.

Esta actividad creativa se encuentra también referida con los lugares en los que se desarrolla la vida cultural: escuelas, iglesias, centros cívicos, bibliotecas, casas de cultura, entre otros, institucionales y organizados de forma independiente. Todo esto, entre otros elementos, le otorga a la producción cultural tangible e intangible una connotación más amplia que la definiría con respecto a otras nociones de expresión cultural, especialmente cuando se trata de prácticas culturales como la festividad del Día de Muertos, que no dividen la vida social de la producción cultural y las prácticas religiosas, ya que corresponde y forma parte de un todo. Estas referencias se materializan en procesos colectivos que consideran el trabajo individual como parte de una relación entre lo creado y lo reproducido para la comunidad.

Metodología

El presente trabajo analiza los procesos creativos comunitarios que realiza el grupo Caterva Artesanal Xantetelco, colectivo artístico y cultural independiente de las estructuras institucionales que se ha dado a la tarea de preservar el patrimonio cultural de la comunidad de Jantetelco, en Morelos, México, a través del trabajo con cartón, video y teatro, entre otras expresiones. Se ha caracterizado por su trabajo constante desde 2008 y es reconocido por los pobladores del lugar como un colectivo compuesto por creadores y gestores culturales.

Las entrevistas se realizaron de forma presencial durante trabajo de campo en distintos momentos entre 2019 y 2022, y su análisis parte de un enfoque cualitativo descriptivo y analítico, a partir de

los conceptos de convergencia cultural y cultura participativa,⁴ creatividad audiovisual comunitaria⁵ y patrimonio cultural inmaterial.⁶

Jantetelco

Municipio ubicado en el estado de Morelos, México. En 2010, su población era de 15 646 habitantes. La escolaridad promedio de los y las habitantes de 15 años o más era de 7.7 años, en comparación con la escolaridad promedio de 10.1 años en el país. El 56.9 por ciento de la población vivía en pobreza. El rezago educativo afectaba a 20.3 por ciento y 34.8 por ciento no tenía acceso a servicios de salud.

En la época prehispánica, Jantetelco perteneció a la región de Oaxtepec, que tributaba a los mexicas y que fue habitada por distintos grupos como olmecas (1100 a 600 a. n. e.), teotihuacanos (250-600), toltecas (750-900), chalco-xochimilcas (1250-1350) y colhua-mexica (1350-1521).

A inicios del siglo XIX, Mariano Matamoros era el cura de la localidad y de allí partió con una comitiva de jóvenes a unirse a las filas independentistas de José María Morelos, en Izúcar, Oaxaca. En 1871, un grupo de habitantes del lugar decidió escribir y escenificar una obra de teatro en honor al héroe de la gesta de Independencia. De acuerdo con el cronista del pueblo:

⁴ Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Estados Unidos, New York University Press, 2006.

⁵ Juan Carlos Domínguez Domingo, *op. cit.*

⁶ Lourdes Arizpe, *El patrimonio cultural inmaterial de México...*, *op. cit.*; Lourdes Arizpe (coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial. Narrativas y representaciones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2011; Lourdes Arizpe y Cristina Amescua (eds.), *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, Springer-Verlag, 2013; Cristina Amescua Chávez y Lourdes Arizpe Schlosser (eds.), *Renovación y futuro del patrimonio cultural inmaterial en México*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2017.

Una noche llegaron a la tienda del señor Tajonar don Musito Culhuaca y el señor Senón Montenegro a platicar sobre la fiesta del día 24 de octubre. Conversaban animadamente al respecto cuando salió don Carmen y los saludó; entonces, les dijo que sería bueno montar un sainete para el 13 de diciembre, que versara sobre los hombres que han derramado su sangre para darnos patria y libertad. Musito le dijo, con la franqueza que le caracterizaba, que para él sería un honor rendirle ese tributo al padre insurgente y le aclaró que los personajes de ese nivel no merecen juguettitos sino cosas serias. Terció Montenegro, y dijo que en todo lo que pudiera los ayudaría. Entonces don Carmen entró a su tienda y le proporcionó un cuaderno a Musito para que empezara a escribir la comedia del padre Matamoros.⁷

Desde ese año y de manera ininterrumpida, ni siquiera en tiempo de la Revolución, se ha venido escenificando la obra, siempre con la participación de los habitantes, como público o actuando.

Caterva Artesanal Xantetelco

Creado en 2008 por ocho jóvenes de Jantetelco —entre ellos, Raúl y Josué de la Torre y Josué Castellanos—, el grupo se mantiene activo, realizando diversas actividades artísticas y culturales de manera independiente. Adoptaron el nombre de Caterva porque refiere a un grupo desordenado e indisciplinado de personas que se considera de poco valor e importancia.

Comenzaron con la idea de celebrar el Día de Muertos en la comunidad. Sentían que esta tradición se estaba perdiendo entre niños y adolescentes, pues notaron que la celebración se parecía cada vez más al Halloween estadounidense,

con niños disfrazados de vampiros o brujas. Así, decidieron revivir la tradición y recuperar la celebración con máscaras de calavera.

El grupo se ha transformado, al principio era retomar nuestras tradiciones. Salíamos a pedir a calaverita, bailábamos por las calles del pueblo con una banda de música popular, pasábamos a algunos establecimientos o con personas que ya conocían nuestro trabajo y que les agradaba que pasáramos a bailar un rato. Conforme caminábamos por la calle, las personas se nos iban uniendo y fue cuando pensamos en hacer algo más, pero no sabíamos todavía qué.

Josué de la Torre

El grupo pasó de promover el desfile y el baile a organizar todo un festival. Empezaron trabajando con papel maché gracias a otro colectivo de Zacualpan de Milpas, una población vecina. Algunas personas asistieron a un taller y pudieron observar lo que hacían y lo llevaron después a su comunidad. En Jantetelco usaron esta técnica para hacer esqueletos para el Día de Muertos.

Bueno, empezamos porque vimos que ya elaboraban trabajos de ese tipo, otro colectivo de Zacualpan de Milpas. Entonces, pues solamente observando, primero nos hicimos una idea y utilizamos un globo para hacer una máscara tipo casco, que naturalmente nos salió un poco desproporcionada, pero poco a poco fuimos conociendo otras técnicas; utilizando unas ollas de barro para hacerla un poco más chica, a la medida del cráneo humano, y así fue cómo, de a poquito, fuimos mejorando, observando y probando sobre todo con material que teníamos a la mano, moldes, algunos recipientes. Echábamos mano de plastilina para modelar y la olla de barro, así fue como iniciamos un trabajo un poquito más detallado.

Raúl de la Torre

El primer año la técnica aún no estaba bien definida, pero poco a poco la fueron depurando. Comenzaron elaborando máscaras tradicionales de Día de Muertos en papel maché.

⁷ Pablo Mejía Espitia, *Jantetelco en la historia. Apuntes históricos*, México, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Morelos, 1995, p. 71.

Pero ahora las vemos y quisiéramos como regresar un poco, porque a lo mejor eran más simples, pero se ve bonito eso. Que no fuera tan complejo también lo hizo ver agradable, ahora que vemos las fotografías del primer año.

Josúe de la Torre

El grupo está abierto a todos y todas, pero especialmente a las y los jóvenes. Quienes lo integran no pueden estar presentes todo el año por motivos de trabajo, pero las tareas se delegan para poder cumplir con los objetivos principales. Caterva ha buscado preservar la tradición de los esqueletos, aunque cada año el estilo cambia. Lo que comenzó como una recuperación de la tradición de "pedir calaverita" por las calles del pueblo con una banda de instrumentos de viento, con el tiempo se convirtió en un festival de Día de Muertos que se celebra del 31 de octubre al 2 de noviembre desde 2015.

Durante los últimos dos años, entre 35 y 38 personas confeccionaron máscaras o disfraces para el taller. Con el paso de los años, los materiales han evolucionado y se han vuelto más sofisticados, pasando de globos y arcilla a estructuras de carrito subyacentes. El grupo utiliza papel reciclado de las escuelas de la comunidad, de estudiantes, maestros y padres de familia. Reutilizan archivos muertos, papel bond usado y periódico, además de bolsas de cal y cemento.

Pues creo que ya serían más de cincuenta personas las que han tomado los talleres, los que han ido saliendo por etapas y los que se mantienen. También vienen niños pequeños, cuando se dan talleres de un mes o hasta dos meses, con clases semanales, vienen y elaboran una máscara o una estructura sencilla, un alebrije, para iniciarse. Esa es la forma en que hemos tratado de dejar algo aquí en el pueblo.

Raúl de la Torre

Caterva opera principalmente con recursos propios de sus integrantes, aunque ha recibido apoyo del gobierno municipal para algunas actividades y también organizan ferias populares o rifas.

El dinero que recaudamos es de los mismos integrantes, a veces cooperaciones. Con el Ayuntamiento, por ejemplo, en ocasiones vemos el pago de la banda de viento, que es lo más caro, cuesta mucho pagarle. Y últimamente hemos trabajado nosotros mismos, hacemos una verbena popular o rifas para tener un poco de dinero en los días previos al evento, eso nos ha funcionado. Sí cuesta un poco de trabajo, pero luego la gente ya tiene la idea y se acerca a colaborar. También las personas, una vez que vamos a presentar el trabajo, se acercan y nos dan un poquito de pintura o a lo mejor económicamente un poco, y es como vamos solventando los gastos que se dan en la Caterva.

Josúe de la Torre

Video:

<https://www.facebook.com/reel/749017925693721>

Creatividad audiovisual comunitaria

Los orígenes de la tradición audiovisual del grupo Caterva se remontan a proyecciones de películas en espacios públicos de Jantetelco, filmes populares, principalmente cine mexicano.

Los domingos pasaban películas en la plaza del zócalo y, hace algún tiempo, en uno de los edificios que ahora están destruidos por el terremoto del 2017. Había un salón de actos en donde también pasaban películas.

Recuerdo una película mexicana sobre las apariciones "marianas" de Juan Diego.

Raúl de la Torre

El cine, en particular las películas mexicanas, son una parte muy importante de la programación del festival. Han proyectado cintas que se acercan a la temática del Día de Muertos, como *Macario* y la versión original de *Pedro Páramo*. Fue esta amplia respuesta lo que originó la idea de que el grupo Caterva creara sus propias películas para proyectarlas dentro del festival.

Cuando vimos que la gente asistía a la plaza, nos dimos cuenta de que si hacíamos nuestros cortos podríamos complementar las funciones de cine. Sabíamos que no sería fácil, pero algunos de nosotros, y personas que conocíamos, podrían hacer posible la idea.

Josué de la Torre

El primero video realizado para complementar el trabajo que ya hacían con papel maché fue con el apoyo de una joven de una comunidad vecina que estudiaba diseño gráfico en una universidad de Puebla, quien tenía una cámara semiprofesional y algunos micrófonos. Caterva proporcionó las máscaras y los disfraces. Ella se encargó de la fotografía y la edición. A la fecha se han hecho cuatro videos a través de una visión colectiva basada en la solidaridad y la reciprocidad. Para la realización se organizan entre cinco y diez personas, y el costo promedio de cada uno es de 250 dólares.

A diferencia de las formas convencionales o industriales de organizar una producción, con estructuras jerárquicas, la creación audiovisual del grupo se ha realizado de forma solidaria. Los guiones se desarrollan colectivamente a partir de ideas y propuestas individuales. Posteriormente, las tareas de producción se asignan sin delegar el trabajo a una sola persona, sino que se llevan a cabo de forma colegiada. Todos y todas pueden expresar su opinión sobre los procesos creativos y la producción, lo que da lugar a una nueva forma de organización colaborativa.

Los videos se presentan en la plaza pública de Jantetelco durante la fiesta del Día de Muertos y luego se publican en la página de Facebook del grupo. La gente está acostumbrada a ver obras de otros lugares, pero ha sido muy receptiva al trabajo de Caterva y a su propia celebración, lo que sirve como invitación a participar en los talleres y las festividades.

No partimos de las convenciones de quienes dirigen un video, solo tenemos una idea general. Primero analiza-

mos todos los elementos con los que contamos para realizarlo. Luego pasamos a la distribución del trabajo.

Josué de la Torre

La principal fortaleza es la relación entre la red de personas que trabajan juntas; nos encontramos involucrados en varias organizaciones no constituidas, pero nos unimos para tener la capacidad de crear un proyecto.

De nosotros mismos a la comunidad. Creo que todos los videos y la parte del festival que organizamos crean conciencia de que se pueden hacer cosas; es decir, no tenemos que esperar a que nos proyecten una película en televisión, sino que podemos aprender a gestionar cosas que antes no se contemplaban.

Raúl de la Torre

El trabajo en video del grupo no solo se centra en el documental y la ficción, sino que también han creado obras en animación, técnica que han depurado y que combinan con la labor artesanal del cartón.

Con cartón hemos realizado muñequitos que animamos con stop motion. Hemos hecho también títeres de calaveras y máscaras. Estos videos también son cortos, de dos minutos y medio a tres. Este trabajo nos lo enseñó a realizar un compañero de un pueblo vecino que aprendió de personas expertas en animación que viven en Tepoztlán y que hacen talleres con grupos culturales y con niños en varios municipios del estado de Morelos.

Josué Castellanos

Los cortometrajes de animación se inspiran en personajes del pueblo que murieron a lo largo del año, como el barrendero o el bicicletero, homenajeados a través de la creación audiovisual comunitaria. Entre los títulos están: *Camposanto* (2015), *El paso de la muerte* (2016), *Regreso a casa* (2017), *Bicicleteros* (2017), *El barrendero* (2017), *A la deriva* (2018), *El panadero* (2019) *Gorrión* (2019) *Documental Copal* (2021) y *El hombre que no puso ofrenda* (2022).

Uno de los principales problemas es que los videos realizados colectivamente no pueden registrarse

ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor, ya que el reconocimiento oficial de las obras audiovisuales solo aplica a personas o asociaciones legalmente constituidas. Colectivos artísticos como Grupo Caterva Artesanal Xantetelco no cuentan con dicha documentación. Esta visión estructural del trabajo audiovisual los y las invisibiliza en ámbitos convergentes cada vez más amplios, como las plataformas digitales, las cadenas de televisión públicas y privadas y otras ventanas de distribución.

Desde su perspectiva, el impacto de Caterva para preservar el patrimonio cultural de la comunidad ha servido de incentivo para que la gente se dé cuenta de que puede hacer algo que creía inalcanzable. Los trabajos audiovisuales que han realizado han inspirado a otros jóvenes de Jantetelco a hacer lo propio, sin material profesional ni grandes recursos.

Gracias a donaciones, con nuestro propio trabajo, hemos logrado cosas. Que la gente vea que se puede hacer un trabajo colectivo, eso sirve de incentivo para que otros se interesen en ese campo del conocimiento, quizás para animar a un joven o a un niño a estudiar cine y a hacer videos profesionales. Así que el impacto es una invitación a la comunidad.

Josué de la Torre

Video:

<https://www.facebook.com/reel/251984095860370>

Cultura participativa, creatividad audiovisual comunitaria y patrimonio cultural inmaterial

Henry Jenkins acuñó el término cultura participativa para describir un proceso de apropiación por parte de las comunidades de *fans* de contenidos producidos por los corporativos mediáticos hegemónicos, principalmente los estudios de Hollywood. Consistía en nuevos usos de los personajes, tramas, escenarios y universos de las películas para crear otros contenidos audiovisua-

les. Estas prácticas generaron rápidamente respuestas judiciales por parte de los corporativos en contra de sus propios clientes, lo que expuso que las nuevas formas de consumo audiovisual debían considerar escenarios convergentes en los que las personas ya no solo serían público pasivo, sino que ahora también crearían contenidos.

Si bien esta descripción de los primeros usos del concepto de participación cultural se refieren al contexto de un país desarrollado, donde los consumidores tendrían mayor capacidad para poseer y operar instrumentos tecnológicos para hacer obras y compartirlas entre sus propias comunidades, lo cierto es que con los efectos de la globalización comercial y tecnológica estos escenarios se reprodujeron prácticamente en cualquier lugar del mundo, incluyendo comunidades urbanas y semi urbanas de países de la periferia.

En la actualidad, el concepto de participación cultural se refiere “a una gama de grupos que utilizan la producción y distribución de medios para servir a sus intereses colectivos”.⁸ En estos nuevos contextos,

[...] sugiere que las posibilidades de los medios digitales proporcionan un catalizador para re-conceptualizar otros aspectos de la cultura, lo que requiere repensar las relaciones sociales, reimaginar la participación cultural y política, revisar las expectativas económicas y reconfigurar las estructuras legales.⁹

En tanto podamos tener más referencias de la forma en la que se expresa esta apropiación será posible tener más elementos para describir y analizar los nuevos contextos en los que se produce y circula la cultura y sus expresiones. Como

⁸ Henry Jenkins, Mizuko Ito y Danah Boyd, *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Reino Unido, Polity Press, 2016.

⁹ *Idem*.

señala el propio Jenkins, necesitamos un vocabulario más refinado para distinguir los modelos de participación cultural, especialmente cuando la retórica de esta participación ha sido apropiada por instituciones que han hecho poco por promoverla y lograr una mayor equidad. Así, las posiciones polarizadas de los medios corporativos y lo que este autor denomina cultura colaborativa por parte de consumidores y ciudadanos abrieron un espacio para visibilizar las múltiples formas de participación que van más allá de producir y crear contenido, y surgen figuras clave para analizarlo, difundirlo y mantenerlo vivo en un contexto multimedia y multiplataforma.

Bajo estos supuestos es que se desarrolla el concepto de creatividad audiovisual comunitaria,¹⁰ que propone estudiar los procesos creativos colectivos en el marco de sus referencias con otros escenarios de la producción audiovisual en una realidad digital convergente; es decir, esta noción parte de la idea de que el cine comunitario, que ha sido definido sobre todo como una unidad cerrada, debe ser visto ahora en relación con transacciones y convergencias tecnológicas y culturales. Bajo esta óptica, los creadores se desarrollan como gestores culturales comunitarios que reconfiguran sus propias estrategias de fomento y financiamiento en función de sus estrategias, a veces convergiendo con las políticas culturales institucionales, pero en otras inventando nuevas formas de políticas culturales desde la gestión cultural independiente.

Esta creatividad audiovisual comunitaria es la que permite tender el puente intergeneracional que mantiene vivo a eso que podemos llamar patrimonio cultural inmaterial de la comunidad. En efecto, por medio de esta es que los jóvenes se apropian de las formas de vida y de relacionamiento social, así como de las creencias que le han dado forma a la cultura de su localidad.

El trabajo de Caterva Artesanal Xantetelco no solamente contribuye con el rescate formal de una tradición o de una serie de prácticas tradicionales, sino que las resignifica y las coloca en un soporte mediático diferente y, con ello, las actualiza. Es un caso que muestra el dinamismo característico de la cultura y de sus expresiones patrimoniales. Este grupo de jóvenes, preocupados por la pérdida de sus tradiciones, lanza una iniciativa que va más allá de su recuperación, su reconocimiento y, en este sentido, su revaloración, y lo hacen tomando como base la creatividad y la innovación.

El patrimonio cultural inmaterial solo puede mantener su vitalidad si tiene sentido para quienes lo practican, si les permite reconocerse y encontrarse en él. No es una cosa del pasado, es una práctica presente que se proyecta hacia el futuro. Y aquí los medios audiovisuales son, más que una herramienta de documentación y registro, una forma de revitalización que coloca las tradiciones, de Jantetelco, en este caso, en otros circuitos creativos, les da actualidad y las dota de nuevas capas de significado que hacen que sigan siendo relevantes.

Video:

<https://www.facebook.com/reel/728529597747620>

Conclusiones

Las transformaciones tecnológicas que han generado nuevos escenarios en los que se produce la cultura han visibilizado y dado como resultado que agentes culturales y creadores puedan ejercer su derecho a la cultura a través de su producción y circulación en medios alternativos como las redes sociales, en las que convergen diversos escenarios de la producción audiovisual.

Dentro de estas nuevas expresiones de generar cultura se encuentran las estrategias para registrar

¹⁰Juan Carlos Domínguez Domingo, *op. cit.*

y practicar el patrimonio cultural inmaterial, importante de visibilizar y articular con nuevos conceptos y definiciones que brinden otro vocabulario para comprender estos procesos complejos.

Dentro de los diversos escenarios de la producción audiovisual, Caterva Artesanal Xantetelco se encontraría dentro del denominado producción comunitaria independiente/autogestiva, el cual se caracteriza por producirse con recursos de los creadores o a través de gestión comunitaria, predominan los esquemas de producción horizontales y colectivos, se desarrollan a partir de temas locales y utilizan la infraestructura de las personas que integran el colectivo o a través de alianzas con grupos de otras comunidades. Para difundirse, hacen uso de la infraestructura inde-

pendiente o subterránea, como cineclubes, foros, plazas y ferias, así como de redes sociodigitales, como Facebook, Instagram y YouTube.

En las políticas culturales está pendiente estudiar y comprender las formas en las que la cultura se produce y circula, que se les den sentido a los derechos culturales y que las reconozcan desde sus especificidades creativas y técnicas.

La creatividad audiovisual comunitaria es una propuesta teórica y metodológica que, en el caso del registro del patrimonio cultural inmaterial, resulta útil para comprender las formas en las que se reconfigura un ecosistema audiovisual convergente que promueva la diversidad cultural y la propiedad colectiva.

Referencias

AMESCUA CHÁVEZ, Cristina y Lourdes Arizpe Schlosser (eds.), *Renovación y futuro del patrimonio cultural inmaterial en México*, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2017.

ARIZPE, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, México, Miguel Ángel Porrúa, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2009.

Caterva Artesanal Xantetelco,
<https://www.facebook.com/search/top?q=caterva%20artesanal%20%22xantetelco%22> Consulta: diciembre, 2025.

_____, *Cultura, transacciones internacionales y el Antropoceno*, México, Miguel Ángel Porrúa, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2019.

_____, (coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial. Narrativas y representaciones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2011.

_____, y Cristina Amescua (eds.), *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, Springer-Verlag, 2013.

Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales 2005, UNESCO, 20 de octubre de 2005, <https://www.unesco.org/creativity/es/2005-convention> Consulta: diciembre, 2025.

Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, UNESCO, 2 de noviembre de 2001, <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity> Consulta: diciembre, 2025.

DOMÍNGUEZ DOMINGO, Juan Carlos, *Cine comunitario en Morelos. Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2021.

"El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial", UNESCO, 17 de octubre de 2003, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> Consulta: diciembre, 2025.

JENKINS, Henry, Mizuko Ito y Danah Boyd, *Participatory Culture in a Networked Era. A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Reino Unido, Polity Press, 2016.

JENKINS, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Estados Unidos, New York University Press, 2006.

MEJÍA ESPITIA, Pablo, *Jantetelco en la historia. Apuntes históricos*, México, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Morelos, 1995.

CRISTINA AMESCUA CHÁVEZ

Investigadora en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM. Doctora en antropología social por la UNAM. Actualmente es directora de la Cátedra UNESCO sobre Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural, y fue presidenta de la Comisión sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unión Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas. Ha publicado libros, capítulos de libros y artículos de revistas sobre sus temas de investigación.

JUAN CARLOS DOMÍNGUEZ DOMINGO

Investigador del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM. Doctor en antropología por la UNAM y maestro en políticas públicas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ha realizado investigación en cine y medios audiovisuales por más de quince años en diversas instituciones públicas. Ha publicado dos libros de autoría única sobre los nuevos escenarios de la producción audiovisual en la convergencia cultural y coordinado siete libros, además de varios artículos académicos en revistas especializadas.

Persisting Without Approval:
Artistic Practice and Silent
Resistance Against
Aestheticized Dissent

Persistir sin aprobación: práctica artística y resistencia silenciosa frente a la disidencia estetizada

YOLANDA DEL CARMEN ARVIZU ORTIZ

Artista visual e investigadora
y.arvizu104@gmail.com

Key words

artistic practice, silent resistance, dissidence, aestheticization, cultural politics

Palabras clave

práctica artística, resistencia silenciosa, disidencia, estetización, política cultural

Abstract

In contemporary art, the political dimension of many dissident practices has been absorbed by institutional dynamics that aestheticize difference and transform critique into a legible and manageable gesture. The author of this text does not oppose dissidences, but questions the processes through which their political potency is banalized by forms of symbolic inclusion that fail to transform the material conditions of cultural production. Based on an interview with the painter Gema López, it proposes the notion of *silent resistance* as a practice grounded in the everyday persistence of artistic labor.

Resumen

En el arte contemporáneo, la dimensión política de numerosas prácticas disidentes ha sido absorbida por dinámicas institucionales que estetizan la diferencia y convierten la crítica en un gesto legible y administrable. La autora de este texto no se posiciona en contra de las disidencias, sino que cuestiona los procesos mediante los cuales su potencia política se banaliza a través de formas de inclusión simbólica que no transforman las condiciones materiales de producción cultural. A partir de una entrevista con la pintora Gema López, propone la noción de resistencia silenciosa como una práctica sostenida en la persistencia cotidiana del hacer artístico.

En el discurso artístico contemporáneo, la política parece haberse convertido en una obligación estilística. No basta con producir obra: es necesario enunciar una postura, demostrar conciencia y ocupar un lugar moralmente reconocible. La crítica, lejos de operar como un ejercicio de pensamiento incómodo, tiende a estabilizarse en formas previsibles que permiten su circulación institucional. Se denuncian violencias, se repiten conceptos y se adoptan lenguajes compartidos, pero rara vez se alteran las condiciones materiales y simbólicas que hacen posible (o imposible) la práctica artística.

Este texto parte de una incomodidad con ese estado de las cosas. No con la crítica en sí misma, sino con su progresiva domesticación. Desde ahí, se propone una reflexión sobre los dispositivos que regulan la producción simbólica en el arte, como son convocatorias, estímulos y programas de apoyo, y la manera en que éstos no solo modelan trayectorias, sino también los discursos, los ritmos de producción y las formas de disidencia que resultan aceptables, legibles y evaluables dentro del sistema cultural.

En el campo del arte contemporáneo, la política se ha convertido en un lenguaje reconocible. Este reconocimiento no es menor: otorga legitimidad, acceso a espacios de exhibición y posibilidades de financiamiento. Sin embargo, esa misma lógica ha contribuido a transformar la crítica en una coreografía conocida, donde el gesto político importa más que sus efectos y donde la disidencia se vuelve administrable siempre que pueda traducirse a formatos institucionales. La insistencia en la corrección moral produce, además, una dinámica punitivista en la que se señala quién nombra adecuadamente sus privilegios,

quién adopta el vocabulario correcto y quién queda fuera del consenso. En este escenario, el pensamiento crítico corre el riesgo de reducirse a la exposición constante de una identidad política estetizada sin pensamiento crítico.

En este contexto, la obra de la pintora potosina Gema López aparece como un punto de fricción. No porque se presente como abiertamente contestataria, sino porque su práctica se sostiene al margen de la performatividad política dominante. La presente aproximación se construye a partir de una fuente primaria, una entrevista con la artista, y de un análisis situado de su práctica, priorizando la experiencia del hacer artístico por encima de su traducción teórica institucional.

Se propone la noción de resistencia silenciosa como una forma de acción política que no se articula desde la consigna ni desde la denuncia explícita, sino a partir de la persistencia cotidiana del trabajo artístico, aun en ausencia de garantías de reconocimiento, financiamiento o legitimación.

La política como performance y la crítica domesticada

Cuando la política se convierte en un requisito, deja de abrir preguntas para volverse un gesto esperado. En el arte contemporáneo, muchas prácticas se estructuran en torno a la necesidad de demostrar conciencia, posicionamiento y alineación con determinados marcos discursivos. Esta performatividad política no busca necesariamente desestabilizar las estructuras que la contienen, sino permanecer visible dentro de ellas. La crítica, en lugar de generar fricción real, se normaliza. Se vuelve parte del fun-

cionamiento del sistema que dice cuestionar. Así, la disidencia no incomoda estructuralmente, sino que reafirma el marco institucional que la valida. La política deja de ser una práctica situada para convertirse en un estilo, en un conjunto de gestos reconocibles que garantizan pertenencia al campo.

En años recientes, diversos críticos han señalado que gran parte del arte contemporáneo políticamente comprometido opera dentro de marcos institucionales que no solo toleran la disidencia, sino que la convierten en un valor programático. Dean Kissick,¹ por ejemplo, observa cómo muchas prácticas que se presentan como radicales producen “fantasías de resistencia” que refuerzan una ortodoxia liberal ampliamente compartida, ofreciendo al público una experiencia de corrección moral antes que una incomodidad real o una transformación estructural. Desde esta perspectiva, la política en el arte corre el riesgo de volverse un gesto previsible, fácilmente reconocible y, por ello, neutralizado.

Resulta pertinente preguntarse qué queda fuera de estos circuitos de legitimación: qué prácticas no logran traducirse a un lenguaje correcto, qué formas de hacer no producen un relato convincente, qué experiencias no se ajustan a los tiempos ni a las expectativas de visibilidad permanente. Es en ese margen donde comienzan a aparecer otras formas de politicidad menos espectaculares, pero no por ello menos relevantes.

Crear sin garantías: tiempo, trabajo y privilegio

Pensar la práctica artística sin atender a sus condiciones materiales es una forma de simulación. Para la mayoría de las y los artistas crear no ocu-

rre en un tiempo amplio, protegido y disponible, sino en los márgenes de jornadas laborales extensas, responsabilidades económicas y trabajos que poco tienen que ver con el arte. El tiempo para pensar, experimentar y producir no es un derecho garantizado, sino un privilegio distribuido de manera profundamente desigual.

Esta situación atraviesa de manera particular a muchas mujeres artistas, cuyas prácticas se ven constantemente interrumpidas por trabajos de cuidado, empleos precarizados y exigencias administrativas. Así, la demanda de producir de manera constante, visible y competitiva se convierte en una carga más. La creación deja de ser un espacio de emancipación para transformarse en otra obligación que debe sostenerse a pesar del cansancio.

Gema López no es la excepción. Su práctica se sostiene en una relación indivisible entre trabajo remunerado y producción artística. Como ella misma señala, su llegada a la ciudad de San Luis Potosí implicó una búsqueda constante por sostenerse económicamente, al tiempo que intentaba preservar un espacio para crear: “siempre fue esa búsqueda de sostenerme monetariamente... necesitaba estar trabajando, pero también el arte era una liberación, un descanso”.² El empleo de tiempo completo, que cubre jornadas de hasta nueve horas, garantiza la subsistencia, pero también produce estrés y agotamiento. Aun así, resulta indispensable, no solo para vivir, sino para financiar los costos materiales de la propia producción creativa.

En su testimonio, el trabajo y el arte no aparecen como esferas opuestas, sino como necesidades simultáneas: el dinero permite sostener la producción, mientras que la práctica artística funciona como un espacio de bienestar, sentido y continuidad vital. “No tiene nada que ver una

¹ Dean Kissick, “The Painted Protest. How Politics Destroyed Contemporary Art”, *Harper's Magazine*, 2024, <https://harpers.org/archive/2024/12/the-painted-protest-dean-kissick-contemporary-art/> Consulta: enero, 2026.

² Gema López, entrevista realizada por Yolanda del Carmen Arvizu Ortiz, San Luis Potosí, 2025, archivo personal.

cosa con la otra”, afirma, “pero para mí han sido necesarias las dos”. Esta tensión revela una experiencia común en el panorama artístico contemporáneo, donde crear implica una negociación constante entre tiempo, energía y recursos, más que una elección libre o idealizada.

Hablar de persistencia sin romantizar la precariedad implica reconocer esta tensión. Crear no es un gesto heroico ni una prueba de compromiso moral, sino una negociación permanente con el tiempo, el dinero y el agotamiento. Ignorar estas condiciones en nombre de una épica de la resistencia no hace sino ampliar la distancia entre el discurso crítico y la experiencia real de quienes producen desde contextos frágiles.

Mecanismos institucionales y normalización de la crítica

Los programas de estímulo, las convocatorias y los dispositivos de financiamiento cultural se presentan como herramientas de apoyo, profesionalización e inclusión. En su formulación discursiva, promueven la diversidad, la experimentación y el desarrollo de trayectorias. Sin embargo, en su operación concreta, funcionan también como mecanismos de normalización que delimitan qué prácticas resultan legibles, evaluables y aceptables.

Estos dispositivos no solo solicitan obra: piden relatos. Marcos conceptuales claros, antecedentes verificables, líneas de trabajo coherentes y una producción continua que demuestre vigencia. La ambigüedad, la pausa o el repliegue pierden valor frente a la necesidad de traducir la práctica artística en un formato administrable: la y el artista como productor y producto, generador y repetidor de discursos normativos para la institucionalización.

La crítica que circula con mayor facilidad es aquella que ya sabe cómo hablar el idioma institucional. Se produce, entonces, una paradoja: los espacios que se dicen abiertos a la diversidad terminan privilegiando discursos previsibles y alineados con las expectativas del evaluador. La disidencia se vuelve aceptable solo cuando puede integrarse sin fricción. En este modelo, las trayectorias interrumpidas, los tiempos de silencio o las decisiones de salir momentáneamente del circuito se traducen en vacíos curriculares que penalizan al artista. La práctica deja de apreciarse por su densidad o potencia para medirse por su continuidad administrativa, es decir, la práctica artística como ejercicio burocrático.

Persistir sin espectáculo

Es en este entorno que la práctica de Gema López adquiere una potencia particular. No porque denuncie explícitamente estos mecanismos, sino porque no se organiza en función de ellos. Aunque su obra ha sido leída y situada en espacios asociados al feminismo, la artista señala que su trabajo no partió de la intención de autonombrarse como agente en resistencia, ni de inscribirse conscientemente en una categoría política, sino de la necesidad de hablar desde su contexto y su género.³ Esta distancia frente a la autoetiquetación no implica una negación del feminismo, sino una política situada que antecede al discurso.

No toda práctica feminista se nombra a sí misma como tal desde un marco teórico, y no por ello es menos política. Con frecuencia, son los circuitos curatoriales o institucionales los que leen ciertas obras como feministas antes de que las propias creadoras se posicionen de ese modo. De ahí surge una tensión entre una política vivida que se articula desde el cuerpo, la experiencia y el géne-

³ *Idem.*



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.

ro y una política nombrada, que aparece cuando la obra necesita explicitar su filiación para volverse legible. Esto no constituye un rechazo al feminismo, sino una crítica a la exigencia de que lo feminista deba presentarse como consigna o categoría estable, como si se tratara de una moda institucional o meramente discursiva.

Una incomodidad similar aparece cuando López reflexiona sobre la estetización de ciertas realidades sociales. Al hablar del uso reiterado de nociones como “barrio”, cuestiona la romantización de condiciones que, en la experiencia vivida, no se perciben como deseables, y señala cómo estas categorías pueden convertirse en recursos discursivos o incluso comerciales dentro del arte. Sin descalificar estos posicionamientos, reconoce que “a veces es como una estrategia usar esos términos”,⁴ lo que evidencia la tensión entre habitar un lugar y capitalizarlo simbólicamente.

Frente a estas lógicas, Gema sitúa su práctica en un espacio distinto: “esa libertad y ese espacio contigo de estar tú nada más con tu obra”.⁵ La pintura aparece aquí como un ámbito íntimo y cotidiano, no espectacularizado, donde la creación no responde a la exigencia de visibilidad ni a la necesidad de demostrar corrección política. Gema pinta después de trabajar, sin convertir la precariedad en relato ejemplar ni la persistencia en gesto heroico. No produce para sostener una imagen pública, sino porque puede y quiere. Es precisamente esta honestidad desprovista de pretensión más allá de la materialidad y del hacer la que vuelve su obra profundamente potente.

En este sentido, su trayectoria no representa una excepción idealizada, sino un caso claro de lo que implica ser artista en el panorama mexicano actual: trabajar, sostenerse económicamente y reservar el tiempo necesario para seguir creando sin garan-

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*



Gema López, pintura de la serie enviada por la artista.
Foto: cortesía de la artista.

tías. Su práctica no se legitima por un lenguaje académico sofisticado ni por una adhesión explícita a discursos de moda, sino por una conciencia crítica situada, ligada a la experiencia de clase, al trabajo cotidiano y a una relación honesta con la pintura.

Conclusión

En un contexto en que la crítica se ha vuelto un requisito y la disidencia una forma de estilo, resulta urgente repensar qué entendemos por práctica política en el arte. Más allá de la denuncia reiterada de la precariedad o de la adopción de discursos correctos, o extractivismos, la obra de Gema López propone otra posibilidad: una

política que no se enuncia como identidad ni se presenta como performance, sino que se ejerce en el tiempo, en el trabajo y en la fidelidad a una práctica sostenida.

Aquí no se busca idealizar la persistencia ni negar la importancia de los apoyos institucionales, sino señalar los límites de una crítica que, en su afán de visibilidad y corrección, ha terminado por volverse funcional al sistema que dice cuestionar. Frente a la disidencia administrada y la productividad forzada, la resistencia silenciosa no aparece como una solución ni como un modelo replicable, sino como una pregunta abierta: ¿qué formas de práctica siguen siendo posibles cuando dejamos de crear para cumplir y comenzamos a hacerlo para sostener una relación ética y no espectacular con el mundo?

Referencias

KISSICK, Dean, "The Painted Protest. How Politics Destroyed Contemporary Art", *Harper's Magazine*, 2024, <https://harpers.org/archive/2024/12/the-painted-protest-dean-kissick-contemporary-art/> Consulta: enero, 2026.

LÓPEZ, Gema, entrevista realizada por Yolanda del Carmen Arvizu Ortiz, San Luis Potosí, 2025.

YOLANDA DEL CARMEN ARVIZU ORTIZ

Maestrante por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Su práctica se centra en la investigación material a través de soportes no convencionales, miniaturas kitsch y la ternura como gesto político. Trabaja desde metodologías híbridas que articulan producción artística e investigación, con interés en los cruces entre práctica situada, afectos y condiciones materiales de creación.

Erika Bülle and the Resisting Body:
Vulnerability, Politics, and
Dissidence in Four Works

Erika Bülle y el cuerpo que resiste: vulnerabilidad, política y disidencia en cuatro obras

JOSEMARÍA BAHENA GÓMEZ

Artista visual, investigador y curador
j.bahenagomez@ugto.mx

Key words

performance, body, vulnerability,
embodied memory, dissidence

Palabras clave

performance, cuerpo, vulnerabilidad, memoria encarnada,
disidencia

Abstract

A critical reading of four performative works by Mexican artist Erika Bülle in which the body is configured as a political, ritual, and autobiographical territory. Through performance, vulnerability, and intimate exposure, Bülle's practice challenges notions such as archive, identity, and embodied memory, articulating a body that confronts bodily normativity and structural forms of violence. The analysis situates these actions within contemporary debates on performance, feminism, and queer theory, emphasizing the body as a space of resistance, self-knowledge, and the production of meaning from dissidence.

Resumen

Lectura crítica de cuatro obras performáticas de la artista mexicana Erika Bülle en las que el cuerpo se configura como un territorio político, ritual y autobiográfico. A partir del performance, la vulnerabilidad y la exposición íntima, la obra de Bülle tensiona nociones como archivo, identidad y memoria encarnada, en una práctica que confronta la normatividad corporal y las violencias estructurales. El análisis sitúa estas acciones dentro de debates contemporáneos del performance, el feminismo y la teoría cuir, subrayando el cuerpo como espacio de resistencia, autoconocimiento y producción de sentido desde la disidencia.

El performance en México ha sido, desde la década de 1990, un territorio fértil para explorar la vulnerabilidad, la memoria y las tensiones entre cuerpo, política y afecto. La obra de Erika Bülle destaca por su tránsito desde lenguajes visuales asociados a la crudeza material, como los desarrollados durante su participación en el colectivo Semefo, hacia una práctica performática contemporánea introspectiva, ritual y autobiográfica. Aunque la artista reconoce que sus primeros trabajos estuvieron marcados por influencias externas y estéticas impostadas, con el tiempo desarrolló una voz propia centrada en el cuerpo como archivo vivo y espacio de resistencia.

En su tesis de maestría *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)* (2012), Bülle reflexiona retrospectivamente sobre este proceso. Al analizar su exposición *Vómito negro*, realizada cuando tenía 23 años, afirma que la experiencia marcó un parteaguas en su trayectoria: un desafío emocional ante el rechazo y el halago simultáneos del público, pero también el descubrimiento de una disciplina personal que confirmaba su camino en las artes visuales. Reconoce, además, que ciertas imágenes de esa etapa respondían más a la influencia de Semefo que a sus propias inquietudes, una suerte de estética prestada: “Solo el tiempo me daría la capacidad para seleccionar entre lo que realmente era mío y lo que estaba puesto ahí como postizo.”¹

Este desplazamiento hacia una práctica genuinamente propia se consolida en su producción

performática reciente. En su perfil para *Mundo Performance*, Bülle se define como “artista gorda” y explica que el performance funciona para ella como un dispositivo de acción que le permite hablar de sus “disidencias”, cobijarse en el feminismo y someterse a un “exorcismo corporal” con el que expulsa demonios asociados a experiencias dolorosas cotidianas.² Su corporeidad no hegemónica se convierte así en territorio político desde el cual interpela las normas estéticas y sociales impuestas sobre los cuerpos femeninos, gordos, racializados o no normativos.

El presente análisis es una lectura crítica de cuatro obras performáticas de Erika Bülle, seleccionadas de su producción entre 2014 y 2025, en las que su práctica adquiere una dimensión ritual y afectiva capaz de tensionar conceptos como archivo, identidad y memoria encarnada.

Reescritura política del cuerpo

Dentro del panorama del performance en México, diversas voces han señalado que esta práctica se consolidó como una forma de acción consciente y contextualizada, heredera del arte conceptual pero desplazada hacia el tiempo, la duración y la experiencia situada. Melquiades Herrera definía el performance como “arte de la acción”, y subrayaba que no se trata de cualquier acontecimiento cotidiano, sino de una acción intencional que no representa, sino presenta, y cuya eficacia depende de su marco y su conciencia crítica. En este sentido, el performance mexicano se

¹ Erika Bülle Hernández, *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 39, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/72918> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

² Erika Bülle, “Artista mexicana de la performance y artista gorda”, *Mundo Performance*, s. f., <https://mundoperformance.net/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

ha caracterizado por tensionar los límites entre vida y arte, con énfasis en la contextualización, la presencia y la dimensión procesual de la acción.³ Es dentro de este campo expandido donde la obra de Erika Bülle encuentra resonancia y especificidad.

Presentaciones como las realizadas en el Encuentro 2019 del Hemispheric Institute⁴ revelan a una artista que articula gestos mínimos, intervenciones sobre la piel, materiales domésticos y tiempos extendidos para explorar la vulnerabilidad como potencia política. Su acercamiento contemporáneo se vincula también con perspectivas críticas sobre el cuerpo desde los estudios de género, el feminismo y la teoría cuir, como las que enmarca su participación dentro de la Red de Performerxs Latinoamericanxs y su relación académica con instituciones como el Instituto 17.⁵

Este texto se apoya en una entrevista realizada a la artista en 2025, lo que permite, desde su propia voz, comprender cómo se ha transformado su relación con el cuerpo a lo largo de una década de trabajo performático. En este diálogo, el cuerpo aparece como territorio ritual, herramienta de autoconocimiento, archivo afectivo y dispositivo de resistencia. Situar estas obras implica inscribirlas dentro de discusiones contemporáneas sobre performatividad, memoria corporal, tecnologías del cuerpo y estética de la vulnerabilidad, sin perder de vista que, en el caso de Bülle, dichas problemáticas se encarnan en acciones concretas y contextos específicos.

Desde una perspectiva histórica, RoseLee Goldberg sostiene que el performance ha transitado

de una condición marginal hacia una posición central dentro del discurso artístico contemporáneo. Lejos de constituir una práctica episódica o meramente experimental, desde la década de 1970 el performance ha mantenido una continuidad sostenida que lo consolida como un medio flexible, capaz de articular y responder a transformaciones sociales, políticas y tecnológicas. Su carácter efímero, su resistencia a una definición estable y su potencia provocadora lo convierten en una forma particularmente apta para tensionar las nociones tradicionales de obra, autoría y representación. En este sentido, el performance no se agota en la espectacularidad del gesto, sino que se afirma como un campo dinámico y reflexivo que cataliza ideas culturales y permanece abierto a nuevas configuraciones.⁶

En conjunto, esta lectura propone que la obra reciente de Erika Bülle constituye una reescritura política del cuerpo, donde la exposición íntima, el ritual y la autobiografía se convierten en estrategias para confrontar violencia, normatividad y dolor. Su práctica entre 2014 y 2025 muestra un cuerpo que no solo representa, sino que transforma: un cuerpo que habla, que guarda, que exorciza, que resiste y que, en última instancia, afirma su derecho a existir fuera de las estructuras hegemónicas.

Jodorowsky y la genealogía de lo ritual-crudo

En la trayectoria artística de Erika Bülle, uno de los puntos de referencia fundamentales para comprender su aproximación al cuerpo, a la transgresión y a la construcción de imágenes disruptivas es la figura de Alejandro Jodorowsky, particularmente a través de la película *Santa Sangre* (1989).

³ Citado en Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*, México, Instituto 17, 2000 (Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento), pp. 150 y 151.

⁴ "Erika Bülle Hernández-Encuentro 2019", *Hemispheric Institute*, 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-performances/item/2946-erika-bulle-hernandez.html> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

⁵ "Erika Bülle", 17, *Instituto*, s. f., <https://17instituto.org/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

⁶ RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 4a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2025, p. 371.

Tal como lo desarrolla en su tesis de maestría, Bülle reconoce en esta obra un detonador profundo de su imaginario visual: una puerta de entrada hacia escenas liminales, simbólicas y cargadas de violencia ritual, que posteriormente reactivaría en su producción performática y objetual.

Bülle explica que *Santa Sangre* abrió en ella un interés por “las imágenes diferentes”, por aquello que se mueve entre lo sórdido y lo poético, lo corporal y lo sagrado, lo grotesco y lo afectivo. A partir de esta revelación estética, relata que recorrió espacios marginales de la Ciudad de México (como el Cuadrante de La Soledad y el Mercado de Sonora) para absorber visualidades que dialogaran con ese universo simbólico jodorowskiano. De ahí surgieron sus primeras cajas-objeto vudú, directamente inspiradas en la muñeca que aparece en la película, lo cual marca su tránsito hacia una iconografía cruda, visceral y profundamente ritualista.⁷

La creadora afirma sin ambigüedad que *Santa Sangre* marcó su vida visual y que Jodorowsky operó como una guía —no siempre consciente— para buena parte de las y los artistas transgresores del cuerpo en México. Esta “herencia simbólica” la vincula también con Semefo, grupo al cual se unió en 1991 con sus miembros originales, cuyas imágenes monocromáticas, ambientes ásporos y atmósferas de muerte resonaron con el tipo de teatralidad corporal que Jodorowsky había ya ensayado en etapas tempranas de su carrera.⁸

En ese sentido, la influencia de Jodorowsky no es únicamente formal o temática: opera como un sustrato imaginario común, un inconsciente colectivo donde convergen lo ritual, lo grotesco y lo liminal. Para Bülle, esta influencia se manifiesta en el uso de muñecas viejas, cuerpos pintados, elementos orgánicos —como el pulpo natural que

Semefo utiliza en *Pandemonium*— y la exploración del cuerpo como territorio de violencia simbólica. Todo ello se integra en su trabajo como un gesto de pertenencia a una genealogía transgresora que se ha repetido en México a lo largo de varias generaciones.

Tras su etapa dentro de Semefo, Bülle describe un proceso de ruptura y emancipación creativa motivado por la necesidad de desarrollar un lenguaje propio. Señala que dejó el colectivo al no sentirse capaz de continuar en la misma lógica subversiva y agresiva que caracterizaba su trabajo previo, y reconoció una urgencia interna por experimentar a solas en su taller y gestar nuevas formas plásticas desde la independencia. Aunque se apartó del grupo, el tema que continuó orbitándola fue la “muerte erótica”, junto con dinámicas de sacrificio y resistencia corporal. Esta transición marca un momento de redefinición identitaria en el que reconoce que el performance, y las experiencias extremas vividas en ese contexto, constituyen el bagaje más importante de su vida como artista.⁹

El vuelo de las heridas: archivo del insulto y ritual de liberación

Una de las acciones más elocuentes dentro del recorrido performático de Erika Bülle es *El vuelo de las heridas*, presentada en 2019 en el espejo de agua del Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, como parte del Evento Hemisférico del Hemispheric Institute. Acompañada por el perforador Edward Gamboa, la artista desarrolló una acción que condensa constantes de su práctica: el cuerpo como archivo, el ritual como herramienta política y la exposición de la violencia simbólica como paso previo a su transformación.

⁷ Erika Bülle Hernández, *La transgresión del cuerpo...*, op. cit., p. 140.

⁸ *Ibidem*, p. 144.

⁹ *Ibid.*, pp. 194, 204.



Erika Bülle (acompañada del perforador Edward Gamboa), *El vuelo de las heridas*, 2019, performance. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Evento Hemisférico 2019, Ciudad de México. Foto: Hugo Zavala. Archivo Erika Bülle.

La pieza se articula a partir de globos a los que se adhieren papeletas con insultos comúnmente dirigidos a personas gordas. Elevados y visibles, estos globos convierten el lenguaje ofensivo en archivo público, suspendido en el espacio e imposible de ignorar. El cuerpo, parcialmente sumergido en el agua, refuerza la dimensión ritual de la acción: el espejo líquido refleja, duplica y amplifica la escena, al tiempo que introduce vulnerabilidad y exposición extrema.

Bülle afirma que en esta pieza no sabe “qué explicar”. Esta negativa no implica ausencia de sentido, sino una decisión ética y performativa: el gesto no busca ser traducido en discurso, sino experimentado en su duración. Al final, los globos son cortados uno a uno y se liberan en un acto pausado, casi ceremonial, que transforma el insulto en desprendimiento: la herida nombrada se vuelve posibilidad de libertad.

La artista señala que los procesos previos a la pandemia de covid-19 habían desembocado en reflexiones sobre su cuerpo, su energía y su práctica. Este tránsito la llevó a reestructurar sus for-

mas sin abandonar la esencia de su propuesta, acercándose de manera más consciente a la idea del exorcismo corporal y al empoderamiento desde la figura de la bruja —el “ángel caído” que ya aparecía en su investigación doctoral. En *El vuelo de las heridas*, esta dimensión es nítida: el cuerpo no se presenta como víctima pasiva, sino como agente ritual capaz de nombrar, sostener y, finalmente, soltar.

Escenario, mirada y violencia simbólica: performance en el Teatro de la Ciudad

Un momento significativo dentro de la producción reciente de Bülle ocurrió en 2024, cuando presentó una pieza en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, en la capital mexicana, como parte de la Verbena Sorora. A diferencia de otras acciones en espacios alternativos o contextos de performance expandido, esta obra se desarrolló en un escenario teatral institucional, un territorio que la artista reconoce como ajeno y desafiante.



Performance presentado en el Teatro de la Ciudad Esperanza
Iris. Verbena Sorora, Ciudad de México, 2024.
Foto: Archivo Erika Bülle.

Trabajar frente a un público dispuesto en butacas, bajo iluminación frontal y con una delimitación clara entre escena y audiencia, obligó a confrontar la “cuarta pared”. La artista señala que este contexto le permitió entender cómo la luz, el sonido y la frontalidad amplifican o regulan la percepción del cuerpo en escena. En este caso, la maquinaria teatral no suaviza la acción: intensifica la exposición.

La pieza incorpora un audio de fondo sobre discriminación hacia corporalidades gordas, estableciendo un contrapunto entre escucha y mirada. Mientras el discurso sonoro nombra la violencia simbólica, el cuerpo permanece sometido a observación constante. Durante la acción, globos negros metálicos colocados sobre los hombros son pinchados, produciendo estallidos breves que interrumpen el flujo escénico y funcionan como

metáfora de agresiones normalizadas: actos aparentemente menores, pero cargados de violencia.

El uso de globos, objetos asociados a lo festivo y lo efímero, introduce una tensión entre celebración y castigo. Al romperse, el sonido seco subraya la fragilidad del cuerpo expuesto y sugiere la dimensión performativa del daño simbólico. En este contexto, el escenario teatral se vuelve espacio de riesgo: el cuerpo es atravesado por expectativas normativas, juicios estéticos y formas de control visual propias del espectáculo. Al habitar ese espacio con una corporalidad disidente, Bülle convierte el teatro en un campo de confrontación política.

Performance, disidencia corporal y exorcismo: una poética del cuerpo en resistencia

La reflexión teórica que atraviesa la práctica performática de Erika Bülle encuentra un desarrollo sistemático en su tesis doctoral *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017* (UNAM, 2018). En este trabajo, la artista concibe al performance como herramienta de resistencia de las disidencias corporales, situada en una zona transdisciplinaria donde confluyen arte acción, activismo, lo escénico y lo ritual. El performance aparece como campo liminal, mutable y procesual que permite repensar el cuerpo desde el propio cuerpo, sus afectos, sus límites y sus estrategias de supervivencia.¹⁰

El cuerpo performático no se presenta como objeto estético neutral, sino como cuerpo desobediente capaz de activar cuestionamientos políticos a

¹⁰ Erika Bülle Hernández, *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017*, tesis de doctorado en artes y diseño, UNAM, posgrado en Artes y Diseño, 2018, pp. 130-135.

partir de su sola presencia. Bülle subraya que sentir y pensar no son acciones separadas: el cuerpo piensa, y ese pensamiento se manifiesta como “texto corporal” que interpela al espectador, lo saca de la pasividad y lo involucra afectivamente.

En México, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, la producción simbólica adoptó nuevos tintes políticos y estéticos que desplazaron la centralidad de los valores formales hacia prácticas críticas vinculadas con la identidad, el cuerpo y la resistencia cultural. Como señala Alejandro Navarrete Cortés, este periodo supuso una reformulación de la relación entre arte y esfera pública, en la que las prácticas artísticas operaron como dispositivos de producción y circulación de conocimiento más que como objetos sancionados exclusivamente por la crítica o el mercado.¹¹ En ese marco, el performance se consolida como un campo expandido donde el cuerpo funciona como soporte simbólico y espacio de negociación política.

Con un enfoque teórico, Hubert Klocker plantea que la obra de arte constituye una de las unidades más complejas de información, pues no se limita a reproducir formas convencionales del lenguaje, sino que inventa sistemas propios de significación capaces de acumular sentido individual y hacerlo comprensible colectivamente. La acción artística puede entenderse, así, como un metalinguaje que activa procesos de comunicación más allá de lo verbal, generando un campo de interacción en que el espectador queda implicado en un flujo continuo de percepción y sentido. La potencia de la obra radica en su cualidad energética: una metáfora individual que funciona como fuente de activación simbólica y cuya eficacia depende de la relación entre su complejidad y su duración. Desde esta lógica, el performance no

se reduce a un acontecimiento efímero, sino que opera como dispositivo generador de energía y significado que se prolonga más allá del instante de su ejecución.¹²

Uno de los aportes más singulares de su reflexión es la incorporación de nociones como posesión y exorcismo para describir estados corporales que emergen durante la acción. La posesión, explica, no remite a una lectura literal de lo demoníaco, sino a un estado de vulnerabilidad extrema en el que afloran demonios personales o colectivos, volviendo el conflicto materia performática.¹³ El exorcismo nombra el momento culminante: un umbral en el que se fusionan inconsciente y conciencia, las disidencias se empoderan y el tiempo se desarticula; el cuerpo deja de ser soporte para convertirse en territorio de transformación.¹⁴

Estas nociones atraviesan de manera clara las obras analizadas: desde la voz que irrumpe en *Nulla Matter*, pasando por el ruido insistente de *Ensamble Gordx*, la exposición frontal en el Teatro de la Ciudad, hasta el gesto ritual de liberación en *El vuelo de las heridas*. En todas ellas, el performance opera como dispositivo de resistencia activa donde el cuerpo disidente no se corrige ni se normaliza: se afirma, se exorciza y se vuelve políticamente legible desde su diferencia.

En la obra performática de Erika Bülle, el cuerpo no busca ser aceptado ni traducido a los códigos de la normalidad. Se ofrece, en cambio, como archivo vivo de la herida, como espacio ritual de confrontación y como territorio de exorcismo político. Su práctica reciente confirma que el performance, lejos de agotarse en la espectacularidad del gesto, sigue siendo un lugar donde

¹¹ Alejandro Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Turner, 2014, p. 284.

¹² Hubert Klocker, “La expresión y el objeto. Liberación como *Aktion*: un componente europeo del arte de performance”, en P. Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*, Estados Unidos, Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, Alias–Fusil, 2012, p. 93.

¹³ Erika Bülle Hernández, *112 kilogramos...*, op. cit., pp. 195–196.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 199–201.

lo íntimo y lo colectivo se cruzan para producir formas de resistencia encarnada. En un contexto que insiste en disciplinar, silenciar o corregir los cuerpos disidentes, la obra de Bülle recuerda que aún es posible hablar, sonar, ocupar el escenario y soltar —uno a uno— los insultos que pretenden fijar la identidad desde la violencia.

***Nulla Matter*: cuerpo, voz y maternidad como campo de disputa**

Otro punto de inflexión dentro de la etapa performática reciente de Erika Bülle es *Nulla Matter*, presentada en septiembre de 2024 en el Centro Cultural Bernardo Quintana, en Querétaro, México, en el marco de un encuentro de performance dedicado a la reflexión sobre las maternidades. En esta pieza, la artista aborda de manera directa una de las tensiones más persistentes en la construcción social del cuerpo femenino: la idea de que se es “menos mujer” por no ser madre, así como la persistente criminalización legal y simbólica de la decisión de abortar.

La acción se articula a partir de una estética dominada por los colores verde y violeta, tonalidades asociadas con luchas feministas en América Latina y, de manera específica, con los movimientos por la despenalización del aborto. El cuerpo de la artista aparece velado por una tela monocroma que cubre rostro y extremidades, generando una figura anónima, ritual y ambigua, situada entre la presencia y el borramiento. Frente a ella, una cubeta del mismo color funciona como contenedor simbólico de aquello que la sociedad prefiere no nombrar: el residuo, la pérdida, la decisión íntima convertida en estigma.

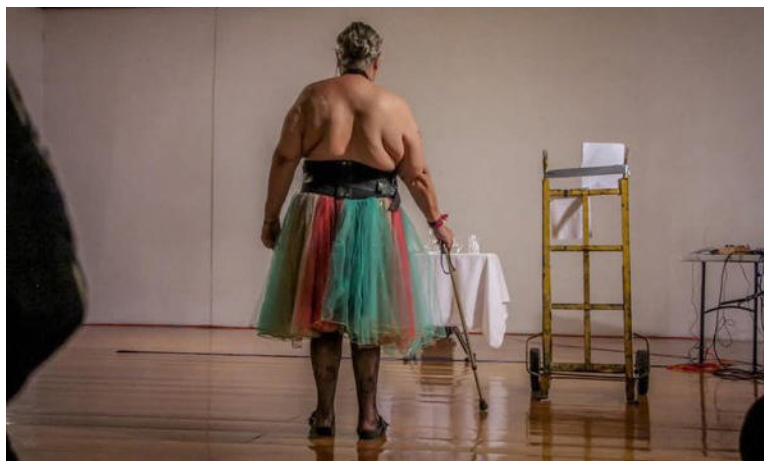
Bülle señala que *Nulla Matter* es la primera pieza en la que decide hablar durante la acción. Este gesto introduce la voz como extensión del cuerpo performático y marca un desplazamiento signifi-

cativo en su práctica: si antes el cuerpo operaba principalmente como superficie de inscripción simbólica, aquí se convierte también en agente discursivo capaz de articular una posición política y afectiva frente a la maternidad obligatoria y la violencia normativa que pesa sobre los cuerpos feminizados.

La palabra, en este contexto, no aparece como explicación didáctica, sino como acto de exposición y riesgo. Hablar implica asumir una toma de posición pública, romper el silencio impuesto y confrontar directamente discursos legales, morales y sociales que regulan el cuerpo de las mujeres. Así, *Nulla Matter* consolida una etapa en la que el performance funciona como ritual de enunciación, espacio de vulnerabilidad y herramienta de resistencia, donde el cuerpo no solo se muestra, sino que reclama su derecho a decidir y a nombrarse.



Erika Bülle, *Nulla Matter*, septiembre de 2024, performance. Centro Cultural Bernardo Quintana, Querétaro, México. Foto: Archivo Erika Bülle.



Erika Bülle (colaboran Luis Calavera y Enrique Guerrero), *Ensamble Gordx*, 2025, performance sonoro (video, primera versión). Festival Axolotl, Galería Manuel Felguérez, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Foto: Archivo Erika Bülle.

***Ensamble Gordx*: sonido, ruido y el cuerpo que no se quiere escuchar**

Si en *Nulla Matter* la palabra surge como acto de enunciación política, en *Ensamble Gordx* la atención se desplaza hacia el sonido como campo de confrontación. Esta pieza —aún en proceso y concebida como experimento sonoro abierto— se presentó en su primera versión en el Festival Axolotl, en la Galería Manuel Felguérez del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, y cuenta con la colaboración de Luis Calavera y Enrique Guerrero.

La obra parte de una pregunta aparentemente simple, pero radicalmente incómoda: ¿cómo se escucha una corporalidad gorda y diversa? Lejos de buscar una respuesta armónica, Bülle trabaja desde el ruido, la distorsión y la saturación sonora. La acción activa una experiencia auditiva que incomoda, interrumpe y obliga a prestar atención a aquello que socialmente se evita tanto ver como escuchar.

La artista señala que la pieza surge de la experiencia reiterada de no ser escuchada, de sentir que la propia imagen corporal produce rechazo o negación. Los textos que ella misma escribe y lee

durante la acción aparecen fragmentados y distorsionados, casi irreconocibles, como metáfora sonora de la censura simbólica que pesa sobre los cuerpos no normativos. El sonido, más que transmitir un mensaje claro, funciona como insistencia: una presencia que no se deja apagar ni suavizar.

A diferencia de trabajos centrados en la visualidad ritual o en la acción corporal directa, *Ensamble Gordx* sitúa la escucha como territorio político. Aquí, el cuerpo no solo se expone: resuena; no solo se mira: invade el espacio acústico. El ruido se convierte en estrategia de resistencia frente a una cultura que exige cuerpos dóciles, silenciosos y legibles. El carácter inacabado de la pieza refuerza su potencia conceptual: no se presenta como obra cerrada, sino como proceso, insistencia y pregunta abierta.

En un momento histórico en el que los debates sobre corporalidad, género y normatividad atraviesan tanto el espacio artístico como el político, la práctica de Erika Bülle no se inscribe como caso aislado, sino como parte de una constelación latinoamericana que concibe el cuerpo como territorio de disputa y producción de conocimiento encarnado.

Referencias

ALVARADO CHAPARRO, Dulce María de, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*, México, Instituto 17, 2000 (Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento).

BÜLLE HERNÁNDEZ, Erika, *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)*, tesis de maestría, UNAM, 2012, p. 39, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/72918> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

_____, *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017*, tesis de doctorado en artes y diseño, UNAM, posgrado en Artes y Diseño, 2018.

_____, “Artista mexicana de la performance y activista gorda”, *Mundo Performance*, s. f., <https://mundoperformance.net/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

“Erika Bülle”, 17, *Instituto*, s. f., <https://17instituto.org/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

“Erika Bülle Hernández-Encuentro 2019”, *Hemispheric Institute*, 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-performances/item/2946-erika-bulle-hernandez.html> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 4a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2025.

KLOCKER, Hubert, “La expresión y el objeto. Liberación como *Aktion*: un componente europeo del arte de performance”, en P. Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*, Estados Unidos, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Alias–Fusil, 2012.

NAVARRETE CORTÉS, Alejandro, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Turner, 2014.

JOSEMARÍA BAHENA GÓMEZ

Doctor en arte y cultura por la Universidad de Guanajuato, donde realiza una estancia posdoctoral. Su práctica artística y teórica se centra en el performance, la corporalidad, la autobiografía y las políticas de la vulnerabilidad. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero, y cuenta con publicaciones académicas y participaciones en congresos nacionales e internacionales.

The Seminario de Cultura Mexicana
and the inception of the INBAL

El Seminario de Cultura Mexicana y la gestación del INBAL

ANA GARDUÑO

Historiadora del arte

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9103-1651>

cenidiap.agarduno@inba.edu.mx

Key words

INBAL, Palacio de Bellas Artes,
cultural management

Palabras clave

INBAL, Palacio de Bellas Artes, gestión cultural

Abstract

An unpublished document retrieved from the archive of the Ministry of Foreign Affairs, Mexico, in which two commissions appointed within the Seminario de Cultura Mexicana outline a general operation plan and curatorial program for the Palacio de Bellas Artes for 1943.

Resumen

Documento inédito encontrado en el archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, en el que dos comisiones nombradas al interior del Seminario de Cultura Mexicana delinean un plan de operación general y programa curatorial del Palacio de Bellas Artes para 1943.

Desde antes de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) se formularon iniciativas de política cultural presentadas por diversos agentes que, provenientes de diferentes parcelas del campo artístico, operaban a título individual o mediante colectivos de la época; algunas se materializaron en el sexenio fundador de 1946 a 1952.¹

Fueron esquemas y resoluciones que, en conjunto, a modo de “capital semilla”, nutrieron a diversas dependencias públicas en lo simbólico y lo fáctico. Tal fue el caso de las aportaciones del Seminario de Cultura Mexicana (SCM) —de las que, hasta ahora, poco se ha sabido—,² nacido por decreto presidencial el 28 de febrero de 1942, mientras despachaba en la Secretaría de Educación Pública (SEP) un militar y político cercano a José Vasconcelos: Octavio Véjar Vázquez.³

Entre los siete objetivos del naciente organismo, hay tres que lo eslabonan directamente con las funciones de la entonces Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la SEP, oficina de la que procede directamente el INBAL:⁴ “creación de una exposición permanente de artes plásticas, [...] creación de premios anuales para obras literarias, filosóficas, musicales, etcétera

[...] [y] relacionarse ampliamente con todos los centros educativos y artísticos, tanto oficiales como privados”.⁵ De entre sus 22 miembros iniciales, el SCM nombró a una comisión para diseñar un plan de intervención en el ecosistema artístico oficial, entonces centralizado en el Palacio de Bellas Artes.

Cabe destacar que el documento que aquí se presenta —en realidad, plan de operación general y programa curatorial del Palacio de Bellas para 1943— debió ser solicitado por Véjar Vázquez y esta voluntad de normar y sistematizar la gestión del único espacio estatal dedicado a la producción, difusión y exhibición de las manifestaciones artísticas “clásicas” ya preludiaba la necesidad de crear una corporación oficial que regulara su administración en un rango mayor al de una dirección, lo que ocurrió cuatro diciembres después cuando —también por decreto presidencial— se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, sin lograr ser autónomo.⁶ Entonces, deduzco que en su proceso de instalación, la formalización de la colaboración del SCM representa una etapa preliminar, de la cual la bibliografía especializada no tiene registro.

En dicha comisión participarían todas y todos los artistas con que se fundó el Seminario: cantan-

¹ Agradezco el apoyo documental, en archivos y bibliotecas, de Génesis Granados Escobar, Omar Yeverino Rodríguez y Adaír García.

² Para un acercamiento a su perfil, véase mi texto “Intelectuales + proyecto avilacamachista = Seminario de Cultura Mexicana”, *Discurso visual*, núm. 21, México, marzo-junio de 2013, <https://discursovisual.net/dvweb21/agora/agonofana.htm> Consulta: mayo, 2026.

³ Su periodo como titular fue breve: septiembre de 1941 a diciembre de 1943.

⁴ Su denominación anterior había sido Departamento de Bellas Artes.

⁵ *Excelsior*, México, 5 de marzo de 1942. Citado en Francisco Díaz de León y José Rojas Garcidueñas (eds.), *El SCM. Datos para su historia. 1942-1972*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1972, p. 14.

⁶ El mayor promotor de la fundación del INBAL, y primer director, Carlos Chávez, se empeñó infructuosamente en que no dependiera de la SEP. Véase mi artículo “México está a medio hacer: Carlos Chávez y la fundación del INBA (1945-1947)”, *Nósis*, vol. 31, núm. 61, México, enero-junio de 2022, pp. 268-287, <https://bit.ly/3S7RYF1> Consulta: mayo, 2026.

te y músicos,⁷ actores,⁸ el arquitecto del grupo, José Luis Cuevas Pietrasanta⁹ y, por supuesto, creadores plásticos, entre quienes destaca Frida Kahlo.¹⁰ Es posible que asistiera el historiador y político Luis Castillo Ledón, dado que fue en el archivo particular de su esposa, Amalia González Caballero, que se localizó el documento que aquí transcribo y que está fechado en diciembre de 1942, un par de años antes del ingreso formal de ella a la institución.¹¹ Por el tipo de iniciativas que signaron, estoy convencida de que un personaje fundamental en dicho comité fue Francisco Díaz de León, prominente gestor, además de grabador, encuadernador, editor, funcionario y decidido copartícipe de un proyecto artístico vanguardista de las primeras décadas del siglo XX: las escuelas de pintura al aire libre.¹²

⁷ Fanny Anitúa, cantante; Esperanza Cruz, pianista; tres directores de orquesta: Manuel M. Ponce, Julián Carrillo y Aurelio Fuentes.

⁸ Alfredo Gómez de la Vega y Fernando Soler.

⁹ Su activismo dentro de la comisión debió ser notable, aunque asumo que no solo por su gestión es que se enlistó un número cuantioso de muestras sobre sus áreas de conocimiento; por supuesto, la lista hace eco a la política expositiva del régimen, obsesionado en hacer demostración triunfal de sus logros urbanísticos y arquitectónicos, sobre todo en materia de obras públicas: la habitación popular, obrera y rural; hospitales; escuelas; Ciudad de México. Su desarrollo histórico y planos regulador [SIC]; mercados públicos. Edificios comerciales. Obras de saneamiento y dotación de aguas potables; *Exposición Libre de Arquitectura*.

¹⁰ Además: Arnulfo Domínguez Bello, Ángel Zárraga, Antonio M. Ruiz *el Corcito*, Luis Ortiz Monasterio y Carlos Bracho. Por razones de salud, Kahlo renunció a inicios de 1945.

¹¹ Al morir Castillo Ledón, en octubre de 1944, su lugar en el SCM fue ocupado por su viuda, quien contaba con trayectoria como funcionaria en diversas oficinas de gobierno, además de ser dramaturga. Ya en los años 1950 consolidó su carrera en la política y la diplomacia.

¹² Directamente vinculadas a sus preocupaciones, obsesiones y devociones artísticas están varias de las exposiciones planeadas para la Galería del Palacio de Bellas Artes, a ser coordinada por el SCM: *Retrospectiva de litografía*; *Encuadernaciones del siglo XVI al XIX*; *Retrospectiva de grabado en madera y metal*; *Artes del Libro, retrospectiva y moderna*. Estaba programado que ocurrirían en la galería donde el SCM tendría mayor responsabilidad y los trabajos allí exhibidos serían sujetos a compra-venta, tal como había ocurrido con la primera galería abierta en el Palacio, cuando aún no se inauguraba el Museo de Artes Plásticas en 1934.

En el documento se hace alusión a una primigenia Galería de Arte ubicada en el vestíbulo del palacete de mármol, en ese entonces en construcción: “es de capital importancia la reapertura de la Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes”. Esta había sido administrada por diversas oficinas de gobierno, como la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y, sobre todo, el Departamento del Distrito Federal, donde, entre 1928 y 1930, despachó Alfonso Pruneda en tanto jefe del Departamento de Acción Cívica. A raíz de su nombramiento como director del Departamento de Bellas Artes de la SEP, la trasladó al edificio ideado por Vasconcelos, en la calle de República de Argentina, Centro Histórico de la Ciudad de México. Con el nombre de Sala de Arte de la SEP funcionó entre 1931 y 1935.

Era un espacio que gozó de alta aceptación. De forma destacada, su gestión la habían comandado artistas de la talla de Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida y Díaz de León. Antes de su adscripción a la SEP, uno de sus objetivos era coadyuvar en la promoción y consumo del arte manufacturado en esos años, por lo que no había estado reñida con procesos de comercialización.

Esta propuesta germinó y se anunció de manera oficial como Sala del Seminario de Cultura Mexicana. Estoy convencida de que, al volver a perder ese espacio en el recinto de mármol, ya que solo funcionó durante el transcurso de 1943, y dado que la vocación del recinto había virado hacia museo y, por tanto, era del todo ajeno a asuntos mercantiles, tal propósito se pospuso por años, sin olvidarse, y se retomó en 1949 para dar vida al Salón de la Plástica Mexicana (SPM), alojada en una casa de la colonia Roma, en la capital del país. Solo que, cuando esto ocurrió, las autoridades del INBAL decidieron no convocar a ningún miembro del SCM para formar parte de su comité de selección de exposiciones y ese lugar fue ocupado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, vinculada a

la UNESCO. Así, las funciones prioritarias fueron desempeñadas por los titulares de las diversas dependencias: por supuesto, la directora del SPM y, además, el Departamento de Artes Plásticas y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*; más aún, echaron mano del *expertise* de un plantel paralelo, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.¹³

Una exposición que no estuvo prevista en el citado expediente fue la dedicada a la obra reciente de una de las creadoras mejor ranqueadas en el momento: María Izquierdo.¹⁴ Allí se montaron 48 óleos y 12 gouaches. Quiero hacer notar la manera en que lo consignó Justino Fernández, dado que ratifica que una sala específica sí se confirió para la exclusiva gestión del SCM,¹⁵ tal como lo enunció el documento: “La Galería del Palacio de Bellas Artes estará bajo el control del jefe del Departamento de Bellas Artes y del Seminario de Cultura Mexicana”. Ello es relevante, aunque esa adscripción fue temporal. Lo que ocurrió es una práctica sistémica dentro de la administración pública: con la renuncia obligada del “padrino” o

promotor de una iniciativa —en este caso, Véjar Vázquez—, ésta se cancela.

Pese a ello, sus derivaciones no se limitaron al periodo en que estuvo vigente. Por ejemplo, fue amplia la repercusión, prácticamente hasta la fecha, del éxito de la muestra que en ese documento de 1942 pidieron que se dedicara al grabador José Guadalupe Posada.¹⁶ Aunque allí no se menciona, la fecha coincidía con el treinta aniversario de su desaparición física.¹⁷ Así, fue desplegada en 1943 en el museo del Palacio y, al año siguiente, tuvo un montaje en Estados Unidos, gracias a una política de intercambio con el país vecino.¹⁸ Si bien la idea matriz fue del SCM, un trío de gestores fue responsable de su hechura, a decir de Justino Fernández: Fernando Gamboa, Víctor M. Reyes y, nuevamente, Díaz de León.¹⁹ Con ello inició uno de los fenómenos artísticos, de escala global, en rango de paradigma de lo mexicano: el culto a las catrinas de Posada.²⁰

En el referido legajo se solicita también la realización de dos certámenes anuales. El enfocado al

¹³ Esto puede obedecer a una velada necesidad del equipo fundador del INBAL de desligarse del SCM. De hecho, Díaz de León no fue convocado durante los primeros años y fue hasta el siguiente sexenio, con nuevas autoridades, que pudo exhibir en colectivo como miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores, 1953. También es posible que Fernando Gamboa, líder indiscutible de la gobernanza inicial del INBA en artes plásticas, entre 1947 y 1952, prefiriera favorecer a un grupo de artistas de menor trayectoria para fomentar el ingreso de nuevas generaciones a espacios de exhibición-comercialización y, de paso, fortalecer su poder formal.

¹⁴ “Exposición de pinturas. Sala del Seminario de Cultura Mexicana. Palacio de Bellas Artes. Del 2 al 18 de septiembre”. *Catálogo de las exposiciones de arte 1943*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 117. Constó de 48 óleos y 12 gouaches, lo que la hace una muestra “grande”, tamaño poco acostumbrado en la época. Además, que se editara un catálogo con tres reproducciones y textos breves de Pablo Neruda, José Luis Cuevas y Luis Ortiz Monasterio indica que se trató de un evento cuidado con especial esmero. Véase Nancy Deffebach, “María Izquierdo: arte puro y mexicanidad”, *Co-herencia. Revista de humanidades*, vol. 15, núm. 29, Colombia, julio-diciembre de 2018, p. 26.

¹⁵ Además de esta muestra, que en su título se registró el nombre de SCM, otra más lo llevó: *Exposición de Arquitectura organizada por el SCM*, 1943.

¹⁶ El primero en estudiar la producción de Posada en tanto antecedente del movimiento artístico posrevolucionario había sido Jean Charlot en un texto de 1925: “Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas [sic]”; después, Diego Rivera se ocupó del tema en la revista *Mexican Folkways* y publicó un texto que, en la opinión de su entonces amigo Orozco, tenía la intencionalidad de querer atribuirse el mérito del rescate y ponderación de la obra del grabador hidrocálido: “¿No te has fijado que ese artículo es vil plagio de lo que escribiste acerca de Posada? No hay que ser tan cándido, Charlot”. En José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 31 y 32.

¹⁷ El año anterior también se realizó, en la misma sede, una exposición a José María Velasco, igualmente, por el treinta aniversario de su fallecimiento. De tal manera que la serie de homenajes nacionales ya venía ocurriendo y el SCM solo se sumó a la petición de continuidad con Posada y Joaquín Clausell.

¹⁸ Véase Claudia Garay, “José Guadalupe Posada, Art Institute of Chicago, 1944”, en *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano, 1930-1950*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016, pp. 64-79.

¹⁹ *Catálogo de las exposiciones de arte 1943*, op. cit., p. 95.

²⁰ Véase Emiliano Lazo Andrade, *La calavera: símbolo y estereotipo de la identidad mexicana moderna*, tesis de doctorado en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2025.

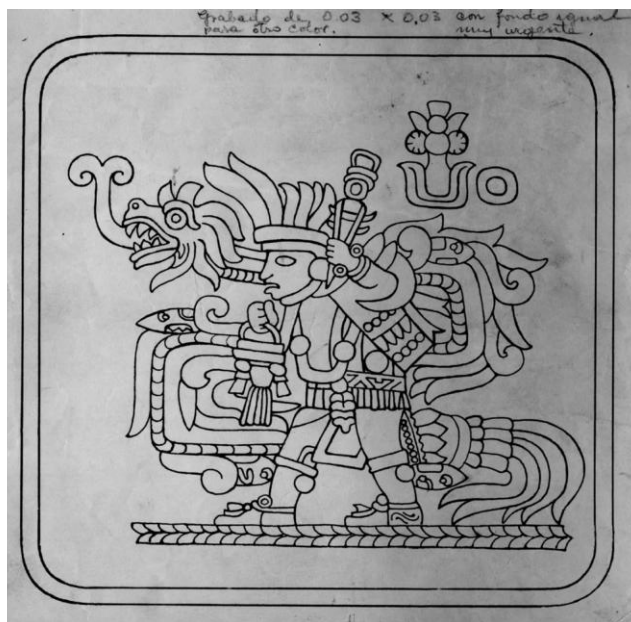
grabado se efectuó al año siguiente, pero no en un recinto estatal, sino en el ámbito del comercio artístico, en la Galería de Arte Decoración,²¹ “organizada por el incansable Eduardo R. Méndez”,²² lo que comprueba, una vez más, la estrecha relación entre la gestión pública y privada de lo artístico, además de indicar la activa campaña que los grabadores estaban articulando en aras de su posicionamiento, impulsados también desde el Taller de Gráfica Popular, colectivo que había nacido poco tiempo antes, en 1937. Ya como evento en una sede oficial, el Primer Salón Nacional de Grabado se concretó más de diez años después, en 1954, en el último piso del Palacio; la siguiente edición fue en 1955 y una tercera ocurrió en 1957.²³

La otra producción, que también concebían en despliegue anual, fue el *Salón Libre 20 de Noviembre*, que se realizó con “bombo y platillo” del 20 de noviembre al 19 de diciembre de 1943, en el entonces Museo de Artes Plásticas, y tuvo una edición al año siguiente. A pesar del título de “salón libre”, que alude a las exposiciones independientes del París de la segunda mitad del siglo XIX, en resistencia al poder de la conservadora academia francesa, aquí se trató de una muestra de carácter oficial y nacionalista, puesto que se excluyó a los creadores nacidos en otras latitudes. Más aún, se propuso la entrega de premiaciones, lo que implica necesariamente la designación de un jurado, contraviniendo de manera radical el espíritu de las exposiciones de las que solo tomó el nombre, no la intencionalidad. Por aquellos años, ya el movimiento artístico conocido como escuela mexicana de pintura vivía un éxito que lo instituía como la corriente oficial. Nada que ver con el galo *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados) de 1863, por ejemplo.

²¹ Este evento, que tuvo lugar en julio de 1943, ya lo había consignado Eduardo Espinosa en su libro *La Sociedad Mexicana de Grabadores (1947-1971)*, México, Secretaría de Cultura, 2023.

²² Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones 1944*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 45.

²³ En el Salón de la Plástica Mexicana, después de 1952, se organizaron salones anuales de grabado, escultura y pintura. Véase *44 años del Salón de la Plástica Mexicana*, México, INBAL, 1994.



Antonio Ruiz, *El Corcito*, logotipo del Seminario de Cultura Mexicana, ca. 1942. Grabado de Francisco Díaz de León.

De esta forma, lo que el documento pone en relieve es el hecho de que la generación, proclamación de principios y bases, así como las reformulaciones de nuestras instituciones no obedecen a procesos lineales, uniformes y ni siquiera a intencionalidades coherentes o unificadas; son, más bien, resultado de la confluencia entre múltiples eslabones procedentes de imaginarios y prácticas discordantes e incluso contradictorias. Todas ellas nutren, de diferentes maneras, las políticas culturales y la gestión de instituciones, en este caso, públicas. Así, el periodo de tránsito entre los últimos años de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética de la SEP y el sexenio fundacional del INBAL es producto de flujos e intervenciones dispares y, por supuesto, dinámicos. Así se fue constituyendo el complejo perfil de un Instituto que en 2026 cumple ochenta años.

Proyecto que reglamenta las actividades del Palacio de Bellas Artes para el año de 1943 elaborado por las Comisiones de Música y de Artes Plásticas del Seminario de Cultura Mexicana²⁴

COMISIÓN DE MÚSICA Y TEATRO

Esta Comisión estima, que mientras el Palacio de Bellas Artes no cuente con elementos propios para sus conciertos sinfónicos, ópera, ballet, comedia, etcétera, no será posible hacer un calendario fijo de labores, porque sin esos elementos, cualquier plan que se formule quedará sujeto a continuos cambios de fechas y espectáculos.

Hecha esta aclaración, la Comisión se permite presentar el siguiente proyecto de calendario para las actividades artísticas del Palacio de Bellas Artes en 1943:

ÓPERA: enero y febrero

BALLET: marzo

BALLET THEATRE: junio

ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO: julio, agosto y septiembre

TEATRO MEXICANO: octubre y noviembre

Teatro infantil, recitalistas de reconocida capacidad, y conciertos orquestales podrán efectuarse en las fechas vacantes sin interferir el programa fundamental

Por ningún motivo se permitirá la celebración de actos que no sean de riguroso carácter artístico en el Palacio de Bellas Artes. Para éstos, así como para reuniones de carácter político o escolar, se sugiere que se celebren en el Teatro Hidalgo.

TEATRO DE MEXICO: abril y mayo

Comisión de artes plásticas

Esta Comisión estima que debe establecerse un reglamento para el préstamo de salas de exhibición a particulares con el fin de exigir que toda exposición que se verifique en el Palacio de Bellas Artes sea de la calidad que corresponde a este centro de cultura nacional. Sugiere

²⁴ Archivo Particular Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, expediente 44, legajo 18, folios 1-8.

que el Departamento de Bellas Artes organice exposiciones completas de la obra de nuestros artistas más estimados.

Pide que se establezcan dos Salones anuales: el de grabado y otro de suma importancia, que deberá llamarse SALÓN LIBRE VEINTE DE NOVIEMBRE, en el que los artistas exhibirán obras de pintura, escultura, arquitectura y grabado.²⁵ Para estimular a los artistas mexicanos (porque habría de ser un Salón exclusivo para los nuestros), el Estado concedería mediante Decreto, premios en metálico y medallas.²⁶

Cree la Comisión que es de capital importancia la reapertura de la Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes,²⁷ ya que es indispensable que la Secretaría de Educación Pública contribuya en la formación de la cultura general de nuestro pueblo, desgraciadamente tan mediocre en lo que se refiere a las artes plásticas. Si bien es cierto que existen Galerías particulares, éstas sustentan un criterio personalísimo inaccesible para los no iniciados o son de tendencia francamente comercial y alojan sin juicio todo género de obras, en ambos casos, hablando con justicia, no sería posible que realizaran exposiciones educativas y orientadoras sin experimentar fuertes pérdidas. Por esta razón se justifica que el Estado dé al pueblo a conocer en forma metódica y razonada el arte de ayer y el de ahora, a través de exposiciones de sus tesoros artísticos y solicitando, con auténticas garantías, que los particulares aporten lo mejor de sus colecciones.

Reglamento para las salas de exhibición del Palacio²⁸

1. Como el Palacio de Bellas Artes cuenta con algunas salas que destina o puede destinar para exposiciones, las cederá por el tiempo que crea conveniente para que en ellas se verifiquen exposiciones de trabajos escolares de tipo profesional de artes plásticas y de profesionales de artes plásticas cuya solicitud sea hecha por una o varias personas; por agrupaciones de profesionales o por Escuelas de Arte, siempre que en cada caso los peticionarios se ajusten a esta reglamentación.

²⁵ Justo el 20 de noviembre de 1943 se inauguró el *Primer Salón Libre 20 de Noviembre* con 290 obras. Una segunda y última edición se abrió el 20 de noviembre del año siguiente. Véase el listado de exposiciones celebradas en el recinto de mármol desde su fundación, publicado como anexo en el libro *El Museo del Palacio de Bellas Artes*, México, INBAL, 2014, pp. 221-288.

²⁶ El certamen tenía una intencionalidad de apropiación artística, por eso se nombró un “jurado de adquisiciones del Salón Libre 20 de Noviembre”, otorgó premios —pergaminos y cheques— a solo una mujer, Susana Neve, por el óleo titulado *Sombrerón*; otros fueron Feliciano Peña, *Azoteas*, óleo; Raúl Anguiano, *El hijo muerto*, óleo; Amador Lugo, *Paisaje*, grabado; Isidoro Ocampo, *China mártir*, litografía; Gustavo Servín, *Plaza Garibaldi*, grabado, y Luis [Ortiz] Monasterio, *Cabeza*, escultura. Agradezco a Eduardo Espinosa haberme proporcionado el recorte de prensa de donde obtuve la información que, desafortunadamente, no cuenta con los datos de publicación.

²⁷ Ésta es la que llevó el nombre del Seminario de Cultura Mexicana y de la que se estipuló que uno de sus miembros codirigiría junto con el director general de Educación Extra-escolar y Estética.

²⁸ Se refiere a los espacios correspondientes al Museo de Artes Plásticas.

2. Las exposiciones que se hagan en el Palacio de Bellas Artes, serán exclusivamente de artes plásticas, artes aplicadas y artes populares preferentemente mexicanas, sin excluir las de otros países, siempre que la Comisión reconozca de utilidad su presentación en México.
3. Las solicitudes para las salas de exposición deberán hacerse por escrito al Director General de Educación Extra-escolar y Estética y deberán expresar los siguientes puntos:
 - a) Carácter de la exposición
 - b) Número aproximado de obras que se exhibirán
 - c) Tiempo necesario para instalarla
 - d) Tiempo que deberá estar abierta al público
 - e) Tiempo necesario para desalojarla
 - f) Si los materiales que se exhiben están a la venta
 - g) Qué antecedentes de estudio y trabajo profesional tiene el presunto expositor, cuando se trate de exposición individual
 - h) Cuando se trate de exposiciones colectivas se darán los nombres de los expositores y sus antecedentes profesionales
4. Las solicitudes deberán turnarse a una Comisión formada por las siguientes personas:
 - El Jefe del Departamento de Bellas Artes
 - Un Miembro del Seminario de Cultura Mexicana
 - Un Artista profesional invitado para el caso
5. Toda solicitud deberá ser contestada al interesado en un término de ocho días a partir de la fecha en que la Comisión haya dictado su resolución.
6. La resolución de la Comisión será rendida por escrito al Director General de Educación Extraescolar y Estética.
7. En caso de que se reciban dos o más de dos solicitudes, éstas se atenderán en el orden en que fueron presentadas.
8. Al ser aceptada la solicitud, se hará saber por escrito al interesado la fecha en que puede disponer de la Sala y será señalado el plazo en que debe desalojarla. Se agregarán las instrucciones que en cada caso el Director General de Educación Extraescolar y estética crea oportuno hacer del conocimiento del interesado.
9. Toda exposición tendrá un plazo de un mes para estar abierta al público.
10. Los gastos de arreglo, instalación, cartelería, folders, folletos y catálogos, deberán ser por cuenta del interesado.

11. La fijación de carteles, la distribución por correo de las invitaciones, las notas periódicas y por radio, estarán a cargo de la Secretaría de Educación Pública sin cargo alguno para el expositor.
12. En casos excepcionales la Secretaría de Educación Pública ayudará con todos los gastos al expositor, siempre que la Comisión esté de acuerdo.
13. La vigilancia de las salas estará encomendada al personal del Palacio de Bellas Artes.
14. En ningún caso se otorgarán las salas para exposiciones con fines abiertamente comerciales de productos de baja categoría, ya que al ceder el Palacio de Bellas Artes sus salones, lo hace con el propósito más noble de la cultura.
15. Cuando se realicen exposiciones con trabajos que estén a la venta, el Palacio de Bellas Artes no recibirá ningún porcentaje.
16. En las exposiciones escolares de tipo profesional deberá cuidarse que los trabajos sean de buena calidad, con el objeto de evitar el descrédito que necesariamente acarrearía esta concesión usada sin reservas.
17. Los objetos exhibidos serán por cuenta y riesgo del interesado y por lo tanto el Palacio de Bellas Artes no reconoce ninguna reclamación.
18. Al concluir los periodos señalados en el párrafo 8, el interesado deberá recoger los trabajos en el plazo que se le haya señalado y que nunca será menor de cinco días.
19. El Palacio de Bellas Artes no acepta almacenar obras no recogidas en el plazo señalado en el párrafo 8 y en este caso el expositor o la persona a cuyo cargo haya estado la exposición aceptará los riesgos y costes a que queden sujetas las obras.
20. Transcurridos quince días del plazo marcado en el párrafo 8 y cuando el interesado no haya recogido las obras expuestas, ya sea total o parcialmente, la Secretaría de Educación Pública quede exenta de toda responsabilidad.
21. Independientemente de las concesiones que hace el Palacio de Bellas Artes o los particulares, organizará la Secretaría de Educación Pública exposiciones de artes plásticas, las que serán costeadas por ella y se desarrollarán conforme al programa anual que previamente acuerde.

La Comisión sugiere que para el año de 1943 la Secretaría de Educación Pública acuerde realizar las siguientes exposiciones que previene el párrafo 21:

Enero. - Exposición general de la obra de Posada²⁹

Febrero. - La habitación popular, obrera y rural

Marzo. - Exposición del Doctor Atl³⁰

Abril. - Hospitales (Secretarías de Educación Pública y Asistencia Pública)

Mayo. - Exposición de escultura moderna³¹

Junio. - Escuelas (Secretaría de Educación Pública, Departamento del Distrito Federal y gobiernos de los Estados)³²

Julio. - Exposición de Joaquín Clausell³³

Agosto. - Ciudad de México. Su desarrollo histórico y planos [sic] regulador³⁴

Septiembre. - Salón de Grabado

Octubre. - Mercados Públicos, Edificios comerciales. Obras de saneamiento y dotación de aguas potables

Diciembre. - Exposición libre de Arquitectura³⁵

Las exposiciones de febrero, abril, junio, agosto, octubre y diciembre forman parte de una serie de exposiciones de Arquitectura Aplicada, que se desarrollará en un ciclo de seis exhibi-

²⁹ Constó “de una soberbia colección de grabados del gran artista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), bien organizada y presentada con máximo decoro, tan amplia y variada que contenía todo lo necesario para formarse cabal idea de la obra del artista; posteriormente ha sido presentada en The Art Institute of Chicago, del 12 de abril al 14 de mayo de 1944, con gran éxito”. Justino Fernández, *op. cit.*, p. 95.

³⁰ Doctor Atl tuvo una excelente relación con funcionarios del sector cultural y, sobre todo, con la elite política de la época. Además, se interesó por donar pinturas y dibujos para el fortalecimiento de los repositorios artísticos estatales. De allí que no resulte extraño que en el periodo se realizaran tres montajes para su trabajo: *Paisajes del Dr. Atl del Valle de Méjico* [sic], 1944; *Valles y montañas de México. 80 dibujos del Dr. Atl*, 1948; *Dr. Atl. Exposición de dibujos y pinturas. Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín*, 1949.

³¹ A pesar de que el documento no pone énfasis en la exhibición sistemática de escultura, si bien en la comisión estaban miembros prominentes de ese gremio, Arnulfo Domínguez Bello y Luis Ortiz Monasterio, sí se instauraron Salones Nacionales de Escultura, inaugurados en junio de 1943, noviembre de 1944 y enero de 1946.

³² Desarrollar un programa público pro centros educativos de nivel básico era uno de los muy anunciados propósitos de un régimen que aún se autodenominaba posrevolucionario. Por ello, en la propuesta señalan los diferentes niveles de gobierno involucrados en dicha gestión. No es casual que, al poco tiempo, en 1944, se fundara el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas con el objetivo de diseñar, edificar y equipar centros educativos; en agosto de 1945 se presentó una exposición de los logros de tal organismo en el vestíbulo del Palacio.

³³ Se llevó a cabo de abril a mayo de 1945, para hacerla coincidir con el décimo aniversario de su fallecimiento; se formó con 139 obras.

³⁴ *Desarrollo de la Ciudad de México*, desplegada en el vestíbulo del Palacio, septiembre y octubre de 1944. Otra es *Primera Exposición Nacional de Urbanismo y Construcción*, visitable entre junio y julio de 1945.

³⁵ *Exposición de Arquitectura organizada por el SCM*, ubicada en el Gran Salón del Palacio, entre noviembre y diciembre de 1943.

ciones según el proyecto del Arquitecto José Luis Cuevas, miembro del Seminario de Cultura Mexicana.

Reglamento para la Galería del Palacio de Bellas Artes³⁶

1. La Galería del Palacio de Bellas Artes llevará a cabo ciclos anuales de exposiciones de arte nacional, tanto retrospectivo como moderno con el propósito de educar al público y dar a los artistas e investigadores la oportunidad de conocer en forma muy amplia y completa el desenvolvimiento del arte en nuestro país.
2. El calendario de exposiciones será de doce por año, a razón de veinte días por cada una y diez días para preparar las inmediatas.
3. Se editarán folletos de distribución gratuita en cada una de las exhibiciones y en ellos se darán los datos y comentarios indispensables para la mejor comprensión del público.
4. Durante el periodo destinado a cada exposición, se darán conferencias alusivas, invitando a que las sustenten aquellas personas especializadas en la materia. Estas conferencias deberán ser pagadas por el Palacio de Bellas Artes con el propósito de buscar la mejor calidad en ellas. Las conferencias se darán precisamente en la Sala de la Galería o en su defecto en la Sala de Conferencias.
5. Con el ánimo de prestigiar estas exposiciones y provocar la confianza de los coleccionistas particulares reacios casi siempre a desprenderse temporalmente de sus tesoros artísticos, la Secretaría de Educación Pública, cuando solicite su cooperación, las asegurará en instituciones de crédito las garantías necesarias, reglamentadas por el Departamento Jurídico.
6. La Galería del Palacio de Bellas Artes estará bajo el control del Jefe del Departamento de Bellas Artes y del Seminario de Cultura Mexicana.
7. La Galería tendrá un Director que será el encargado de formular y realizar los programas de exposiciones y actuará de conformidad con las autoridades que señala el párrafo 6.
8. El Director de la Galería será auxiliado en sus labores por un ayudante y un empleado los que estarán bajo sus órdenes inmediatas.

³⁶ Dicha galería tendría la particularidad de contar con mayor injerencia del SCM y las piezas estarían a la venta, aunque en las operaciones comerciales no intervendrían las autoridades.

9. El Director de la Galería contratará con los particulares y con las instituciones oficiales sobre el préstamo de obras y estará facultado para extender los recibos de garantía oficial, que ameritan todos los préstamos.
10. La Galería estará abierta al público seis días por semana, de domingo a viernes, de las 10 a las 14 horas y de las 16 a las 20 horas.
11. Todos los gastos de la Galería serán costeados por el Palacio de Bellas Artes.
12. En aquellas exposiciones en las que el expositor desee vender sus obras, puede hacerlo el interesado sin la intervención del Director de la Galería ni la de los empleados. Pero en ningún caso la obra puede ser retirada de la exposición.
13. En casos fortuitos, el programa aprobado podrá alterarse, previo el consentimiento de las autoridades. (Párrafo 6).
14. El Director de la Galería formulará un reglamento que regirá el funcionamiento interior de la misma y que será aprobado por las autoridades. (Párrafo 6).

El ciclo de exposiciones para 1943 que sugiere la Comisión es el siguiente:

Enero. 11 al 30: Exposición retrospectiva de Litografía

Febrero. 8 al 28: Encuadernaciones del siglo XVI al XIX

Marzo. 12 al 31: Retratistas coloniales y del México Independiente

Abril. 12 al 30: Imaginería popular

Mayo. 11 al 31: Retrospectiva de grabado en madera y metal

Junio. 11 al 30: Fotografía romántica y fin de siglo

Julio. 12 al 31: Platería y bordados

Agosto. 9 al 31: Artes del Libro, retrospectiva y moderna

Septiembre. 10 al 30: Teatro Mexicano Popular

Octubre. 11 al 31: Retablos

Noviembre, 9 al 30: Literatura e imagería de la Revolución

Diciembre 10 al 31: Evolución del traje a través de los cuadros de costumbres

México, D. F., 19 de diciembre de 1942.

Comisión de Música y Teatro

Comisión de Artes Plásticas

Nota: Las Comisiones solicitan del C. Secretario de Educación que una vez concedida la Sala de Espectáculos o las Salas de Exposiciones no se alteren las fechas fijadas.

ANA GARDUÑO

Doctora en historia del arte por la UNAM. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBAL. Editora del libro *Agentas culturales del siglo XX*, UNAM, 2023 (Premio Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana). Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Líneas de investigación: coleccionismo privado de arte, políticas culturales del siglo XX: agentes culturales, sistema de museos en México.

Contemporary Artistic Ceramics
at the Alfredo Zalce Biennial 2024

Cerámica artística contemporánea en la Bienal Alfredo Zalce 2024

LETICIA TORRES HERNÁNDEZ

Historiadora del arte
letat35@gmail.com

Key words

artistic ceramics, biennial,
representation strategies

Palabras clave

cerámica artística, bienal, estrategias de representación

Abstract

Ceramics as a support or medium for artistic expression has been present in Mexico for just over half a century. However, ceramists, who have created important artistic works, have had few exhibition spaces, few competitions and limited private or public support to make their works visible. Perhaps this is due to the profound ignorance and disinterest that prevails among museums, creators, academia, the art market, etc., in the expressive and aesthetic potential of clay and fire. In 2024, the contemporary ceramics category was integrated into the Alfredo Zalce National Biennial of Painting and Engraving as a further effort to recognize the potential of this artistic endeavor.

Resumen

La cerámica como soporte o medio para la expresión artística ha estado presente en México desde hace poco más de medio siglo. Sin embargo, los y las ceramistas, que han realizado importantes logros artísticos, han contado con pocos espacios de exposición, escasos concursos y limitados apoyos privados o públicos para hacer visibles sus obras. Quizá se deba al profundo desconocimiento y desinterés que prevalece en museos, creadores, academia, mercado de arte, etcétera, de la potencialidad expresiva y estética de la arcilla y el fuego. En 2024 fue integrada la categoría de cerámica contemporánea a la Bienal Nacional de Pintura y Grabado Alfredo Zalce como un esfuerzo más por reconocer la potencialidad de este quehacer artístico.

Pensar la cerámica como soporte de piezas artísticas o como materia creativa es complicado por la dificultad de los procesos que conllevan un vasto saber y tiempo para aprehender sus secretos y sus resultados; descifrar los caprichos del fuego y las huellas que imprime en el barro; conocer las distintas tierras, los engobes y esmaltes y procedimientos técnicos; dominar el torno, el moldeado, el vaciado, las placas o los churros; saber de su fragilidad y su dureza, su elasticidad o rigidez, de sus limitantes y su nobleza. No obstante, la cerámica ha mostrado resultados artísticos contemporáneos relevantes.

Aunque escasos, durante años se han logrado organizar encuentros, concursos, bienales y exposiciones, generalmente promovidos por la iniciativa y el trabajo conjunto de las y los ceramistas de distintos lugares del país y en diferentes tiempos, así como por algunas autoridades sensibles.

Ejemplos de estos esfuerzos son los varios encuentros que se organizaron en ciudades como Monterrey y Xalapa; concursos como el de Tlaquepaque, Jalisco, que se convoca desde 1977; exposiciones como las que se presentaron en los museos de la Secretaría de Hacienda y las que se siguen exhibiendo en los diversos museos de Xalapa, o las icónicas como *25 ceramistas contemporáneos en México*, de 1976, presentada en la Galería Universitaria Aristos de la Universidad Nacional Autónoma de México; *El barro en la escultura*, en el Museo de Arte Moderno en 1984; *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina*, en el mismo recinto en 1987, entre otras, y bienales como la primera y única promovida por la agrupación Centro Cerámico en 1990 e inaugurada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Méxi-

co; las organizadas en 1996, 1998, 2005 y 2007, en Monterrey, de las cuales la primera fue internacional, o las dos que se llevaron a cabo en Tijuana en 2016 y 2018.

Después de la última bienal de Tijuana, el horizonte de este tipo de certámenes para la cerámica artística contemporánea era incierto, sin embargo, a partir de 2024 los organizadores de la Bienal de Pintura y Grabado Alfredo Zalce decidieron enriquecer dicho encuentro y agregar una categoría más, que debería estar acorde con las prácticas artísticas realizadas por el creador michoacano, quien, además de haber sido un excelente pintor, muralista y grabador, incursionó en el mundo de la escultura, la cerámica, el tapiz y el diseño de joyería. El equipo del museo, liderado por su directora María de los Ángeles Valencia Colín, propuso el barro porque, al tiempo de ser escultura, soporte para el grabado y la pintura, material para la creación de joyería, es simplemente cerámica que, por su potencialidad matérica, invita a la creación abierta al universo artístico, al diseño, a lo utilitario, a lo decorativo: a la naturaleza inventiva de la humanidad. De acuerdo con la convocatoria:

Categoría de Cerámica contemporánea: las y los concursantes podrán participar hasta con dos obras; estas deberán tener dimensiones no mayores a los 80 centímetros por cualquiera de sus lados. Se concibe también la escultura en cerámica, respetando las dimensiones. Esta categoría hace referencia a todas las obras utilitarias o no utilitarias que, por su forma, diseño, acabado, carácter innovador, propositivo y contemporáneo reflejen originalidad y nuevas propuestas en cualquier técnica cerámica. En ellas se admi-

tirá hasta 20 % de un material no cerámico (que deberá estar explicado en la plataforma en el apartado de descripción de la técnica y proceso técnico).

Como se aprecia, la invitación fue demasiado abierta, ya que también se incluyeron obras utilitarias, lo cual puede ser cuestionable puesto que la creación de piezas útiles es una de las variantes del universo del barro que hasta 2023 contaba con un consolidado certamen: la Bienal de Cerámica Utilitaria Contemporánea nacida en el Museo Franz Mayer y cuya primera convocatoria fue publicada en 2003 y la última emitida desde Xalapa por el Instituto Veracruzano de Cultura. Desafortunadamente, el gobierno actual del estado de Veracruz decidió no darle continuidad a dicho concurso.

Antes de la convocatoria del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, el panorama no era nada alentador, solo quedaron las categorías Cerámica contemporánea y Escultura en cerámica como parte del Premio Nacional de la Cerámica, Tlaquepaque, que año tras año da cita a las y los creadores de la arcilla y el fuego.¹ La primera se refiere a “todas las obras utilitarias que, por su forma, diseño, acabado, carácter innovador y contemporáneo, reflejen originalidad y nuevas propuestas en cualquier técnica cerámica”, y la segunda alude a “obras propositivas de libre creación no utilitarias. En ellas se admitirá hasta un 20 % de material no cerámico (descrito en la ficha técnica)”. Al parecer, los organizadores de la Bienal Zalce se limitaron a mezclar estas dos categorías del concurso de Tlaquepaque; quizá sería importante que en un futuro incluyeran otras formas artísticas como, por ejemplo, la instalación, es decir, recursos artísticos más contemporáneos. Estamos conscientes de que la cerámica

convive con las propuestas de pintura y grabado y que, por la logística de la bienal y por el espacio del museo, sería complicado aceptar obras de mayor tamaño que contengan múltiples piezas que las conformen.

Para haber sido la primera vez, la participación fue cuantiosa. Se registraron 256 obras, de las cuales treinta fueron seleccionadas para su exposición. Hubo tres premios: el primer lugar fue acreedor a 160 000 pesos, al segundo se le otorgó un monto de 65 000 pesos y al tercero de 35 000 pesos; además, las piezas ganadoras pasaron a formar parte del acervo del museo. El jurado estuvo formado por el ceramista xalapense Rabí Montoya, la curadora y gestora cultural michoacana Paola Jasso y la diseñadora jalisciense Melissa Aldrete, quien ha trabajado la cerámica como material para sus diseños. Una novedosa forma de participación para el gremio fue la solicitud, como parte de la documentación a entregar, la explicación conceptual de la obra y la ficha técnica detallada, lo que sirvió como un ejercicio de reflexión para los participantes en torno a su quehacer y su creatividad.

En cuanto a los resultados de esta primera convocatoria, pudimos observar un fenómeno característico que se da en torno a la cerámica utilitaria: la inquietud de las y los creadores de presentar piezas que pueden ser útiles, pero que les imprimen un sello estético que va más allá de su función; en otros casos simulan un objeto utilitario como pretexto para transmitir un concepto, sensación, tradición o simplemente crear una obra decorativa, expresiva o bella.

Otro de los rasgos del gremio es el sentido del humor que le imprimen a sus piezas o a los títulos que eligen para nombrarlas. Lo anterior lo hemos visto en varias de las bienales de cerámica utilitaria del Franz Mayer y del Instituto Veracruzano de Cultura. Como muestra son *Necesidad de pareja*, de Yolanda Garza (pieza elegida en la 1ª Bienal de

¹ El Premio Nacional de la Cerámica en Tlaquepaque, además de la sección mencionada, incluye las categorías Cerámica tradicional, Cerámica en miniatura, Cerámica navideña, Alfarería vidriada sin plomo y Cerámica contemporánea.



Yolanda Garza, *Necesidad de pareja*, 2002, 46 x 18 x 30 cm.
Primera Bienal de Cerámica Utilitaria, Museo Franz Mayer,
Ciudad de México, 2003. Foto: Leticia Torres.



Julio Alberto Martínez Preciado, *Los muy salsa*, s/f, 14 x ø 18 cm.
Quinta Bienal de Cerámica Utilitaria, Museo Franz Mayer,
Ciudad de México, 2011. Foto: Leticia Torres.

Cerámica Utilitaria, 2003), *La muy salsa*, de Julio Alberto Rodríguez Preciado (seleccionada en la 5ª Bienal, 2011) o *La imprescindible*, de María Eugenia Coromoto Font (escogida en la 9ª Bienal, 2019). En Morelia se presentaron estas mismas características, pero sin ninguna intención de que el objeto presentado fuese utilitario. El museo tuvo un gran acierto al integrar no solo las reflexiones conceptuales y fichas técnicas en la exposición y en el catálogo, sino que también se incluyó la cédula que contenía la explicación y justificación del jurado de las tres premiadas.

Víctor David Badillo Díaz, del Estado de México, fue el ganador del primer lugar con *Olla tonal*, objeto que consiste en una vasija trípode realizada en cerámica tradicional y cerrada por una tapa, la cual funciona como embalaje y caja de resonancia; en su interior el artista introdujo circuitos electrónicos, como fuente sonora, que se activan al tocar la superficie y crean distintas tonalidades, mismas que se modulan por medio de seis perillas de tres colores: rojo, amarillo y azul, de las cuales se desprenden, de manera descendente, una hilera de alambres metálicos, como grapas, que también ayudan al desempeño del artefacto. En su declaración, el ceramista hace hincapié en que se inspiró en los instrumentos musicales mesoamericanos, en una actualización con elementos electrónicos contemporáneos. Más allá de ser “una forma de cerámica utilitaria poco convencional”, como señala su autor, es una obra de arte sonoro que demuestra la versatilidad del barro como soporte para la creación artística.

El segundo premio fue para *La carne y el hueso*, de Renata Cassiano Álvarez, de la Ciudad de México. Se trata de una pieza que implica un alto grado de dificultad técnica, pero con un resultado poco satisfactorio tanto en lo formal y conceptual como en lo estético o expresivo. Se trata de una pequeña torre lograda a partir de hacinamientos de elementos amorfos, algunos re-



María Eugenia Coromoto Font de Pérez, *La imprescindible*, s/f, pasta de vaciado modelada por legivación, 7.5 x 19 x 24 cm. Novena Bienal de Cerámica Utilitaria Contemporánea, Galería de Arte Contemporáneo Xalapa, Veracruz, 2019. Foto: Leticia Torres.

cuerdan vísceras o montones de plastilina; otros parecen desquebrajarse, y unos más son trozos de bloques que se amoldan a los anteriores. Los colores aplicados heterogéneamente varían entre los azules (cobalto y cielo), rojos, rosas y oro. Para la autora su obra es:

[...] cuestionar las convenciones de las disciplinas artísticas: la cerámica contiene, es ligera, es delicada, sigue las reglas del proceso. Mis esculturas son sólidas, densas, tienen grietas, son vulnerables y sobrevivientes del proceso que les dio la vida. A semejanza artefactos arqueológicos que fueron rescatados y restaurados, esperando ser descifrados.

El resultado no favoreció a la reflexión; tampoco el juicio emitido por el jurado fue convincente pues solo se acentúa

Una notable evolución de la forma que resalta la multiplicidad de capas y ofrece diversas interpretaciones. La obra desafía la solidez del material, las convenciones y los límites tanto de la disciplina como del proceso cerámico.



Víctor David Badillo Díaz, *Olla tonal*, 2023, ensamblaje de cerámica tradicional con circuitos de audio electrónico, 20 x 20 x 20 cm. Foto: Leticia Torres.

Esta pieza, quizá con más inventiva y creatividad, pudo haber quedado clasificada como arte procesual y bajo este concepto bien pudo haber merecido ese segundo lugar.

Con *Delicadezas del campo #1*, María Fernanda Enríquez Martínez, de la Ciudad de México, ocupó el tercer lugar. Esta pieza, como otras seleccionadas, se coloca entre aquellas cuyo tema es la denuncia social. La obra es una caja de barro pintada a mano, con el eslogan y logo de la compañía Chiquita Banana, que contiene treinta esculturas de plátanos, cada una con su etiqueta comercial, la cual no corresponde a la corporación transnacional sino a pequeños productores y compañías nacionales que se han visto perjudicados por estos grandes monopolios. Cabe recordar que el antecedente de la compañía Chiquita Banana fue la United Fruit Company, empresa que en el siglo pasado auspició golpes de Estado, como el del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala (1954), practicó sobornos y ejerció injusticias sociales en los países centroamericanos productores de plátanos. La obra, de buena factura, se caracteriza

por su realismo, necesario para hacer efectivo su mensaje, lo cual no le resta valor.

Entre las piezas exhibidas pudimos apreciar diversas propuestas temáticas, estrategias de representación y recursos formales, además de las diferentes técnicas propias del quehacer cerámico (alta y baja temperatura, esmaltes, engobes, distintos barros, foto cerámica, etcétera). Dentro de los temas formulados por las y los creadores podemos resaltar aquellos que tocan problemáticas actuales como género, cuerpo, escritura, violencia, denuncia social, espacios urbanos y naturales, entre otros poco definidos. En algunos casos, la reflexión realizada sobre las obras permite apreciarlas de distinta manera al aclarar ciertas dudas que despiertan al observarlas. A veces, los textos relatan las experiencias en torno al barro y al quehacer cerámico o marcan la analogía que existe entre los procesos de la arcilla, la obra y su significado.

Encontramos, entre los proyectos con temática de género, *Frutero (todo lo quieren hacer gay)*, de Luis Fernando Ferrer, de Guadalajara, Jalisco, y *Buscando jinete, rezando al santo correcto*, de Jaime Jerónimo Sainz de Güero, de la Ciudad de México. Tratan asuntos sobre la bisexualidad, pansexualidad o polisexualidad; la primera, en síntesis, es una crítica a comentarios homofóbicos como los del periodista Gustavo A. Infante (nombre revelado por el autor); una ácida puesta en escena de los estereotipos que se han generado alrededor de la comunidad gay, un basta a la sociedad. La obra *Frutero* es un objeto utilitario con cara de pájaro, al cual el ceramista le integró elementos visuales relacionados con los clichés que se le han impuesto a la comunidad gay, como un arete, un huevo estrellado escurriéndose en el exterior de la vasija, píldoras y cápsulas que remiten ya sea a algún medicamento para tratar enfermedades como el VIH u otras de transmisión sexual o simplemente una sustancia psicoactiva; además, agregó flores, un higo, un espárrago, unas pinzas de cangrejo y no podía faltar una salchicha en su interior.



Luis Fernando Ferrer, *Frutero (todo lo quieren hacer gay)*, 2023-2024, 34 x 18 cm. Foto: Leticia Torres.



Renata Cassiano Álvarez, *La carne y el hueso*, 2024, arcilla de alta temperatura, porcelana, pigmentos, esmalte de alta temperatura y lustre de oro, 24 x 11 x 10 cm. Foto: Leticia Torres.

Indiscutiblemente es una pieza kitsch, lenguaje estético relacionado con el gusto del mundo homosexual y utilizado por el autor para transmitir el mensaje con potencia.

Por su parte, *Buscando jinete, rezando al santo correcto* es una obra provocativa desde las tres formas que la componen —dos piedras esféricas y una más alargada de aspecto fálico— y las dos imágenes pequeñas incluidas en ella en impresión en acetato —un san Sebastián y un jinete a cuatro patas, semidesnudo, pero con sombrero—, hasta la reflexión del artista:

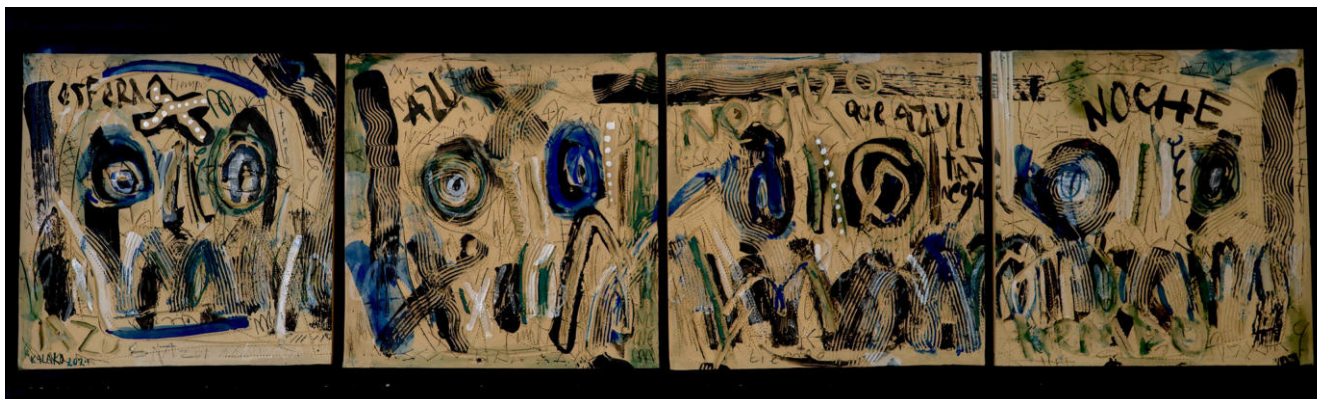
He creado mi construcción torcida, elaborada con materiales de desperdicio para torcer la heteronorma del oficio. Este conjunto de rocas que habito explora lo que deseamos y nos aterra. Con humor me acerco a mi identidad y mis imaginarios sobre el deseo; en este caso san Sebastián —nuestro santo joto— me acompaña en mi búsqueda por un jinete. Los imaginarios vaqueros jotxs son un área entre lo heteromasculino y una estética donde el cuerpo y la performance nos ponen siempre a jotear.

Son dos las piezas que tratan el tema de la violencia: *Tierra de fuego* y *Grabado en tierra*. La primera, de Óscar Bravo, es una escultura color tierra, una torre cilíndrica con pronunciados picos desbordados por todo el cuerpo, una explosión suspendida de la materia, un colapso de elementos compositivos, una forma erizada que deviene armamento violento y desestructurado, una manera peculiar de representar la violencia. La segunda, de Ana Karen Cervantes, es una obra bidimensional formada por treinta placas cuadradas de barro en las cuales la ceramista, por medio de la fotocerámica, imprimió encabezados o fragmentos de artículos e imágenes de reportajes que dan testimonio de los feminicidios y la violencia de género ocurridos en el estado de Querétaro entre finales de 2022 y principios de 2023. Es una propuesta sugerente en varios sentidos: por un lado, po-

tencializa las cualidades del barro como soporte para el arte y muestra la flexibilidad del material para poderlo combinar con distintas técnicas artísticas, en este caso con la fotografía; por otro, el tema de la violencia, tan pertinente y recurrente en el arte de hoy, la artista lo trata combinando imágenes y escritura y aprovecha varios recursos cerámicos, gráficos y pictóricos, como la mezcla de tonalidades ocres y la aplicación de manchas para imprimir un sentido lúgubre y espectral.

La cerámica, a decir de Adán Paredez, “se vuelve un lienzo gigantesco donde puedes hacer exactamente lo que tú quieras” y, como lo demuestra la obra anterior, se abre a las posibilidades de impresión, de registro, de huella, de fragmento.

La cerámica como creación bidimensional o como tablilla de texto también fue utilizada por varios de los participantes. La pieza de José Castillo, *Noche azul*, es un lienzo cerámico compuesto por cuatro placas enmarcadas horizontalmente y con una pequeña separación entre ellas. Este cuadríptico lo utilizó el autor como espacio para el grafiti, descontextualizándolo de su esencia callejera, pero aprovechando todos los recursos de esta práctica artística para realizar su obra. En ella la palabra, la grafía y el tachón se mezclan, dando como resultado una escritura críptica, una especie de poema visual. Su referencia al grafiti y a las imágenes ocultas es la forma como firma la obra: en vez de poner su nombre escribe la palabra Kalako que, por un lado, remite al grupo de rap mexicano que tiene entre su repertorio la canción *Cuando el grafiti ataca*, y por otro, a la imagen principal que se percibe y se repite en cada una de las placas que recuerda a las calaveras. Este caso no fue el único que incluyó la pintura callejera en su obra. Dagoberto González Camaño, grafitero desde hace diez años, presentó un tibor tradicional, el cual parece estar grafitado con escrituras y decoraciones propias de esta práctica urbana; en la tapa está dibujado el mapamundi. El mensaje es una clara protesta al actual sistema hegemónico mundial, el neoliberal-



Joél Castillo Romero, *Noche azul*, 2024, cerámica de alta temperatura, 75 x 20 cm. Foto: Leticia Torres.

lismo y sus resultados: colonialismo, racismo, guerra, Palestina.

Rastros ilegibles, de Alondra Juárez, busca materializar la huella que deja una amistad rota; la cerámica funciona como tablilla donde se inscriben los vestigios difusos de los recuerdos alterados por el tiempo. Una placa desigual con bordes que aparentan dobleces y que fragmentan y disocian pequeñas hendiduras marcadas en la arcilla de algún relato ilegible en Braille que dan cuenta de la fragilidad que existe entre la memoria y el recuerdo. A pesar de este complejo engranaje reflexivo, el resultado no logra transmitir la idea y la pieza carece de técnica. Por su parte, Víctor Eduardo Bibian Calderón propone una aventura entre deseo, cuerpo y escritura; líneas caprichosas, engrosadas, encimadas, separadas que bailan en una superficie blanca (papel de algodón) que a veces parecen vísceras, otras caligrafías en constante flujo, pero también lombrices en movimiento. Aun cuando la pieza lleva como título *Líneas del deseo, escritura y cuerpo*, el autor no logra integrar el elemento deseo ni de manera oculta, ni a través de tensiones o de otras estrategias visuales.

Acompañar la obra con el escrito del artista conlleva siempre riesgos, por ejemplo, que la escritura supere al resultado o que ni obra ni texto tengan algo en común y se entable un diálogo in-



Dagoberto González Camaño, *Cerámica en resistencia*, 2024, modelado, vaciado, esmaltado, pintura bajo esmalte, lustre, 62 x 39 cm. Foto: Leticia Torres.

coherente. En ocasiones, sí ayuda o enriquece la visión del receptor sobre el mensaje que el artista quiere compartir, un buen ejemplo es *Desgranar el lenguaje, desglosar el elote*, de Victoria Valle Chávez. Se trata de tres figuras circulares independientes de color añil, colocadas en el muro, con texturas y escrituras, que simbolizan a las tortillas hechas del maíz azul, producto endémico de México desde épocas ancestrales y que hoy corre el peligro de desaparecer por la introducción de variantes transgénicas. Al acercarse a la obra se aprecia que las texturas son granos del elote marcados en la arcilla y el discurso está montado con los caracteres de la sopa de letra y grabado en la superficie de las placas.

El conjunto forma parte de un proyecto realizado por la artista, *Cuexcomate*,² *impronta y maíz*, resultado de su participación en el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico. Jóvenes Creadores Medios Alternativos (PEC-DA) del estado de Jalisco 2023-2024. El proyecto es mucho más complejo y trascendental que las piezas presentadas, las cuales, por las bases de la convocatoria que limita a las obras de cerámica a contener hasta 20 por ciento de material no cerámico, la participante se vio en la necesidad de desmontar las piezas de su soporte original, que eran comales de fierro, descontextualizándolas de toda referencia o analogía inmediata con la tortilla, por lo que sin la reflexión de la creadora sería más difícil aprehender el sentido interpretativo de la composición. La obra plantea diversas ideas: por un lado, el peligro del maíz transgénico que contamina a las variedades originarias y, por otro, el borramiento de la poeta jalisciense Rebeca Uribe por sus versos transgresores de tintes eróticos y por las confusas noticias sobre su trágica muerte, en 1949, y el posible involucramiento de la actriz María Félix, de quien fue secretaria particular. Dos omisiones, dos olvidos, uno en el pa-

² La palabra que significa granero, herencia de las culturas mesoamericanas.



Victoria Valle Chávez, *Desgranar el lenguaje, desglosar el elote*, 2024, grabado de elotes agroecológicos y sopa de letras en cerámica, 17 x 51 cm (Ø 17 cm c/u). Foto: Leticia Torres.



Victoria Valle Chávez, conjunto de ocho piezas que forma parte del proyecto *Cuexcomate, impronta y maíz*, 2023-2024. Foto: Leticia Torres.

sado y otro probablemente en el futuro. La autora trabaja con las *fake news* mediante un doble juego entre la información que se transmite por diversos medios sobre el beneficio de los transgénicos y la ficción, figurada en la poesía de Uribe; mezcla versos de la obra de la poeta con frases de las noticias falsas, con la intención de crear poemas experimentales. Estos los presenta en tres formas: en las tortillas de cerámica, como lo muestra el trabajo presentado en la bienal, pegados en los granos de mazorcas endémicas y formados con las grafías de la sopa de letras de manera digital.

Si se puede hablar de hiperrealismo en cerámica podemos aplicar este término a algunas piezas presentadas como *Delicadezas del campo #1*, tercer

lugar de la bienal; *Contacto íntimo* (conjunto integrado por cotonetes, cepillo de diente, hilo y pasta dental, rastrillo y un portacepillos), de Juan Carlos Reyes Hernández; *Menú del día, 1er tiempo* (en resumen, una pata de pollo sobre un plato), de Patricia María Martínez, y *Pop Corn*, de Servando Moral Cuevas. En esta última, el autor nos presenta un bote de palomitas decorado con las clásicas franjas verticales rojas y blancas y, en el centro, un círculo con las palabras “pop corn”, recipiente que contiene varios elotes transformados en bombas de mano, mejor conocidas como granadas, cuyo mensaje es “la situación político-económica del campo mexicano y su relación con la explotación laboral y el bajo recurso que se obtiene del comercio exterior”. Lo dicho anteriormente es lo que apunta el creador sobre su obra, sin embargo, esta sátira de la violencia se puede interpretar de varias maneras, por ejemplo, la sociedad de consumo como provocadora de brutalidad y abuso, la intromisión de intereses de capitales estadounidenses que generan coacción por sus propios beneficios o esa violencia y explotación ocultas presentes en el trabajo de los agricultores.

Del artista jalisciense Víctor Hugo Pérez Farías se eligieron dos obras: una escultura y una jarra. La primera se titula *Gato pajarero* y es uno de esos animales fantásticos y demoniacos recurrentes tanto en su quehacer escultórico como pictórico y gráfico. La forma como el autor figura al gato recuerda a las representaciones mesoamericanas; una mezcla entre jaguares, perros y murciélagos, una especie de nahual, mago que tiene la facultad de transformarse en otro ser, de poseer a hombres y mujeres, cuya esencia es lo humano y lo animal; lo oculto y lo salvaje visible, lo maligno, pero también el bien; dicotomías y contrapuntos propios de la naturaleza humana. Además, el gato tiene tatuado en el torso otros dos animales similares cazando pájaros. La otra obra es una jarra bruñida, decorada con tres escenas cotidianas cuyos protagonistas son mujeres y gatos. En una



Servando Mora Cuevas, *Pop Corn*, 2024, cerámica de baja temperatura, acabado barro betus, 26 x 15 cm. Foto: Leticia Torres.

de las escenas una mujer de pie estira el brazo hacia un pequeño felino atigrado naranja parado sobre una alta mesa, las dos figuras parecen estar dialogando. Las otras son dos mujeres recostadas; en una el animal, al igual que el anterior, pero de color negro, se encuentra sentado sobre la mesa y la mujer acostada en una cama también extiende el brazo denotando el mismo gesto que la anterior; la última tiene un gato gris con rayas más oscuras en su regazo, al cual acaricia. Los trazos del artista se pueden relacionar con el estilo característico del *Art Brut* o arte marginal, sus figuras de rudos gestos transmiten cierta empatía entre el ser humano y el animal y transitan en esa línea delgada entre la bestialidad y la domesticación: los papeles se entremezclan, lo salvaje e irracional en un espacio doméstico y cotidiano.

Un gran candado en el cual se inscribe la palabra MORAL también se incluyó entre las obras seleccionadas. Su creador, Adrián Guerrero Castellanos, nos comparte su inquietud sobre lo que implica la moral y cuestiona su conservadurismo y su poder de dominación sobre la sociedad y la libertad del individuo. Esta pieza se caracteriza por la simplicidad de su forma al usar un candado como referente y símbolo del encierro, de la prohibición.

El grupo menos afortunado fue aquel que representó el espacio natural o urbano: construcciones arquitectónicas, formaciones geológicas y fragilidades urbanas como *Habitacional complejo*, de Francisco Eduardo Planas; armazón de edificios modernos como *Estructura*, de Rogelio Treviño; formas arquitectónicas unidas por tensos amarres de hilos como *Tierra de amarres*, de Enrique Rubio Hernández, y ciudades en transformación como *Metamorfosis*, de Luis Batres. En esta última, la explicación del autor es ambigua, pues mezcla o trata de hacer una analogía entre lo que existe dentro de las ciudades y dentro del cuerpo orgánico: “aquello que tenemos ante nosotros sin mostrarse, células, virus, bacterias [...] que nos dan la vida y nos la quitan: ciudades en completa metamorfosis destructiva y evolutiva”.

Como espacio natural se presentó una obra formada por tres módulos que recuerdan aquellas pequeñas tallas de madera creadas en Tepoztlán, Morelos, que figuran casitas empotradas en los cerros. En esta pieza, titulada *Cordilleras*, de Owens Cornelis Albertus, el material, barro, le imprime un toque pétreo importante, sin embargo, la obra no es propositiva. No así en *Agua y ceniza*, de Irma Saucedo, en que la creadora propone un momento inaugural de la vida en la tierra a partir de la teoría del mundo de hierro y azufre de Günter Wächtershäuser, quien plantea que la generación de vida más temprana se dio en un flujo hidrotermal volcánico a alta temperatura y presión. El resultado de la materialización de esta hipó-

tesis fue una pequeña pieza, podríamos decir, en dos módulos. El primero es un cuenco fraccionado en algunas partes, decorado con dos franjas en espiral, una blanca y otra azul, simulando agua en movimiento; el otro es una estructura formada por una trama irregular de círculos, los cuales en dos partes de la pieza se elevan simétricamente, trama que sirve como base a la pieza. La autora comenta que dichos círculos están compuestos de barro y cenizas del volcán Popocatepetl cocidos, al igual que el cuenco, en alta temperatura. Sin ayuda del texto explicativo que la acompaña, la obra por sí misma no transmite la idea del inicio de la vida, sin embargo, logra la alusión del movimiento del agua; la pieza en sí causa sensación de flujo y las formas que la componen remiten a una imagen condensada del universo, por lo tanto, la invitación de Saucedo a meditar sobre el “inicio del todo” es difícil de captar. Por lo que se puede observar, en varias obras los comentarios de las y los artistas no se sustentan, quizá se deba a que las piezas no logran expresar sus inquietudes o que superan la idea central del autor.

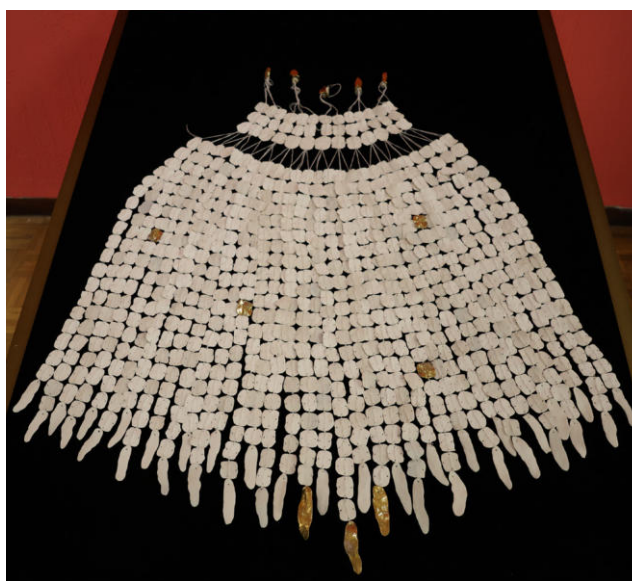
Muchas veces los proyectos creativos presentan alguna falla en su estructura. Quizá la idea original, cómo se materializa y los resultados del proceso no concuerdan, falla algo. Es el caso de *La piel de nuestros ancestros habitan debajo de nosotros*, de María Guadalupe Sosa Ruiz, quien buscó reinterpretar y representar la creencia de la comunidad tzotzil sobre los ancestros, los animales guardianes y el alma o espíritu del ser humano. Brazos y manos, piernas y pies entremezclados, encimados, aplanados y abultados: una de las extremidades está poblada de espinas, otras tienen trozos de piel de cabra; la pieza en su conjunto está realizada con engobe a alta temperatura y retocada en algunas zonas con pintura al fresco. No deja de llamar la atención el conjunto de elementos y técnicas aplicadas en ella y la voluntad experimental de la ceramista, sin embargo, el resultado fue fallido. Otra obra, *Los cuchicheros*, de Miguel Ángel Rincón, son dos bustos contruidos de manera rús-

tica y rudimentaria que escenifican a dos personajes grotescos, como lo indica el título, cuchicheando. Se puede decir que el material está inteligentemente utilizado y se muestra cómo se fue colocando, lo que da a la pieza cierta textura que remite al origen de la arcilla. La técnica utilizada fue baja temperatura con reducción de óxidos, lo que repercutió en el oscurecimiento de las cabezas y resaltó los gestos de las figuras. La rudeza del conjunto lo hace atractivo, pero no logra atrapar del todo la atención del espectador, quizás les falta ese toque que hace la diferencia entre una obra de arte y un objeto decorativo; esa tensión que afecta a la mirada.

En el tiempo y en las personas el significado de los objetos varía. Para la 4ª Bienal de Cerámica Utilitaria del Museo Franz Mayer, 2009, la artista visual y ceramista Ana Lucía Gómez presentó una obra titulada *Luna llena*, con la cual obtuvo el segundo lugar del certamen. Un vestido corto aperlado que se ajustaba a la moda de aquellos años, cuya “tela” estaba formada por círculos de cerámica sobrepuestos; la prenda era utilizable. Aquel encuentro se destacó, a diferencia de otros, por su interés en el diseño contemporáneo, quince años después volvemos a ver algo similar en la Bienal Zalce. María del Carmen Jacobo Iturbide participó con el trabajo titulado *Textil*, pequeñas piezas modeladas manualmente y unidas por hilos que forman en su conjunto algún tipo de atuendo, quizá una falda larga o un vestido, no tan funcional como lo fue su antecesor. Esta obra no se concibió como objeto utilitario, por lo que encierra otros mensajes y otros tiempos, no nos habla de la actualidad sino de la evocación del pasado, de un recuerdo de la labor femenina grupal alrededor del telar; de un momento vivido y entrañado.

No faltó en la selección de la Bienal el artefacto lúdico; aquella pieza que necesariamente tiene que ser tocada, manipulada, para lograr su función recreativa que le da sentido a su creación: *Bestiario giratorio*, de Verónica Ortigoza Garnica.

Formado por tres cubos sobrepuestos en vertical, giratorios y decorados con imágenes de cuerpo entero fraccionado en tres secciones —cabeza, tronco y piernas—: el diablo, la calaca, el nahual y la niña intercambian partes del cuerpo al girar la estructura y crear nuevas figuras fantásticas; los cuatro personajes forman parte del imaginario mexicano. Esta pieza contiene algunos entramados que motivan la reflexión. Uno de ellos es el requisito de la cerámica de ser tocada, contrario de otras disciplinas artísticas, no obstante, al ser introducida al mercado del arte y a los recintos públicos —museos, galerías, salas de exhibición, etcétera— perdió esta facultad, no así en el universo del diseño donde la arcilla y el fuego significa un fértil campo de creación; los artefactos utilitarios o decorativos derivados de él se mantienen fieles a la esencia barro. El umbral donde se ubica la cerámica: entre la fragilidad y la resistencia, las percepciones visuales o táctiles y las cualidades y potencialidad de la arcilla y el barro pone entre dicho los convencionalismos del Arte.



María del Carmen Jacobo Iturbide, *Textil*, 2024, módulos de porcelana de cono 5-6, modelados manualmente, unidos con hilo de algodón; detalles de los módulos de porcelana cono 5-6, esmalte y lustre de oro, quema a tercer fuego, 80 x 80 x 2 cm.
Foto: Ana María Rodríguez.

Como última obra del conjunto seleccionado destaca *Concha femenina*, de Karla Jimena González. De acuerdo con la autora, “forma parte de la serie titulada *Botánica, naturaleza y cuerpo* que alude al vínculo entre la naturaleza, la sexualidad y el cuerpo femenino, acentuando la condición biológica de la mujer y su fragilidad social”. En esta pieza, González utiliza la concha como elemento central, modelándola de forma delicada y precisa. La superficie interna presenta estrías orgánicas, trazadas con extrema sutileza, que componen la imagen de la vulva. De esta manera, la artista establece un diálogo visual entre el caparazón de los moluscos bivalvos y la representación simbólica del órgano sexual femenino. Juega, además, con el doble significado de la palabra “concha”: por un lado, refiere al caparazón natural de los moluscos y, por otro, hace alusión al uso del término en diversos países latinoamericanos, donde se emplea de manera despectiva y vulgar como sinónimo de vulva o vagina. La obra invita a la reflexión sobre la relación entre lo natural y lo humano, y sobre la manera en que el lenguaje y la cultura influyen en la percepción de la sexualidad y el cuerpo de la mujer, que quizá en ese doble sentido de la palabra es donde se expone la fragilidad femenina. Así, el lenguaje y las imágenes que empleamos para referirnos al cuerpo femenino no son neutrales, sino que están atravesados por ideas y valores que pueden contribuir a la vulnerabilidad o a la fortaleza de las mujeres en la sociedad. En suma, la obra pone en evidencia cómo el cuerpo femenino es susceptible a interpretaciones culturales que pueden enfatizar su delicadeza y fragi-



Karla Jimena González Aguilar, *Concha fémica*, 2024, cerámica de alta temperatura con óxido de hierro rojo, óxido de manganeso y esmalte cerámico, 21.5 x 20.2 x 5.1 cm. Foto: Leticia Torres.

lidad, pero también su poder y significado. Este diálogo entre lo orgánico y lo simbólico es una invitación a cuestionar las formas en que la cultura y el lenguaje inciden en nuestra percepción de la sexualidad y la identidad femenina.

La Bienal Alfredo Zalce ha puesto de manifiesto el vasto potencial de la arcilla y el fuego como medio de creación artística y hecho evidente la tendencia de jóvenes creadores de aventurarse en el universo de la cerámica impulsados por la necesidad de descubrir nuevos lenguajes expresivos, al tiempo que se observa un creciente interés del gremio cerámico por incorporar su producción al mundo del arte. La intención, tanto del Museo Alfredo Zalce como de las y los participantes, fue legitimar su valor no como objeto decorativo o funcional sino como estrategia significativa del discurso artístico contemporáneo.

LETICIA TORRES HERNÁNDEZ

Historiadora del arte por la Universidad Iberoamericana. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, donde, entre otros proyectos, ha trabajado la obra de Carlos Mérida, Isabel Villaseñor y Mathias Goeritz, así como la cerámica contemporánea en México.

**XI ENCUENTRO DE
INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DE ARTES VISUALES**

From Archive to Exhibition

Del archivo a la exposición

PAOLA URIBE SOLÓRZANO

Historiadora del arte
cenidiap.puribe@inba.edu.mx

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

Historiadora del arte
pgonzalez.citru@inba.edu.mx

RODRIGO BAZALDÚA CALVO

Comunicólogo
cenidiap.rbazaldua@inba.edu.mx

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Historiador y museólogo
cenidiap.cvargas@inba.edu.mx

Abstract

Texts derived from the conversation held on October 22, 2025, in the Aula Magna José Vasconcelos of the National Center for the Arts, Mexico City, during the XI Visual Arts Research and Documentation Conference organized by Cenidiap/INBAL.

Resumen

Textos derivados del conversatorio realizado el 22 de octubre de 2025 en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, durante el XI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales organizado por el Cenidiap/INBAL.

Fondo fotográfico de Kati Horna, Cenidiap

PAOLA URIBE, PAULINA GONZÁLEZ,
RODRIGO BAZALDÚA

Exhibir un archivo es una forma de activarlo, de provocar el diálogo, de producir conocimiento. Es una manera de democratizar la información, de intercambiar ideas y de reescribir las narrativas de la historia. Andrea Giunta señala que el término “archivo” adquiere legitimidad en la creación artística, en las exposiciones, en las políticas de la construcción de acervos documentales y en la investigación.¹

El Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) tiene la misión de preservar la memoria documental de las artes visuales del siglo XX en México, así como impulsar investigaciones y hacer accesibles, a través de la consulta y la difusión, los fondos que resguarda. Dentro de su configuración, los archivos ocupan un lugar central para construir y reconstruir narrativas en torno al arte en México.

En el marco del 40 aniversario del Cenidiap se propuso activar uno de los archivos fotográficos más importantes que resguarda: el de la artista Kati Horna, quien encontró en México, tras el exilio, el lugar idóneo para desarrollar su trabajo como fotógrafa, reportera y editora visual. De esta

iniciativa surgió la exposición *Kati Horna la mirada puesta en página* en vinculación con el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Khalo, presentada de noviembre de 2025 a abril de 2026.

La propuesta curatorial fue pensada en colectivo con la intención de integrar las dos vocaciones del Cenidiap: por un lado, resguardar y conservar archivos y, por otro, investigar y socializar la producción de conocimiento. En este sentido se conformó un grupo multidisciplinario compuesto por Paulina Villaseñor, documentalista e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; Rodrigo Bazaldúa, documentalista, y Paola Uribe, investigadora del Cenidiap. La curaduría colectiva incentivó el diálogo y propuestas desde diferentes enfoques sobre la selección, la organización y conceptualización de la muestra. Fue especialmente valioso el intercambio con el investigador de fotografía Michel Otayek, especialista en la obra de Kati Horna.

A lo largo de diversos encuentros se generaron conversaciones profundas en torno a los procesos de investigación, así como sobre las posibles narrativas y lecturas que surgen del trabajo de la fotógrafa. Estas prácticas permitieron ampliar la comprensión de su producción visual y reflexionar sobre las distintas formas de aproximarse a su archivo y contexto histórico. El diálogo con Otayek abrió también un espacio de reflexión sobre la práctica curatorial entendida no como una labor individual, sino como un ejercicio colectivo de intercambio, escucha y construcción conjunta de sentido. Desde esa perspectiva, la curaduría se planteó como un proceso vivo, atravesado por múltiples miradas, en que la conver-

¹ Andrea Giunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, *Errata. Revista de artes visuales*, núm. 1, Colombia, abril de 2010, pp. 20-27.

sación y la colaboración resultaron fundamentales para enriquecer las interpretaciones y los caminos posibles de la investigación.

Algunas de las reflexiones tuvieron que ver sobre pensar el doble carácter que tiene un archivo fotográfico, al ser documentos y obras. En el caso de Kati Horna, el acervo es un registro documental sobre personalidades del arte y de la cultura mexicana, además de un testimonio del trabajo que realizó como editora visual en diversos medios impresos y publicaciones periódicas. En tanto obras, el fondo fotográfico da cuenta de los principios estéticos y del intercambio de ideas que confluyen en la vanguardia artística mexicana. En este aspecto, el archivo fotográfico es forma y medio del arte contemporáneo. Okwul Enwezor reflexiona sobre la imagen fotográfica como un objeto complejo con propósitos “institucionales, industriales y culturales: propaganda gubernamental, publicidad, moda, entretenimiento, conmemoración personal, arte”.²

Los archivos institucionales pueden entenderse no solo como espacios de conservación y resguardo, sino también como lugares abiertos al diálogo, la investigación y la construcción colectiva de sentido. Frente a una visión que los concibe como territorios cerrados, protegidos por límites disciplinarios rígidos o por la autoridad exclusiva de especialistas, es posible pensar el acercamiento de artistas, investigadores y activistas como una oportunidad para ampliar las formas de lectura y relación con los documentos y las memorias que contienen.

Desde esta perspectiva, las incursiones en los archivos no representan una amenaza a su legitimidad, sino una posibilidad de activar nuevas preguntas, narrativas y cruces entre distintas



Kati Horna, retrato de Ida Rodríguez Prampolini, 1962.
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

experiencias y saberes. Los archivos institucionales, entonces, se vuelven instancias vivas y dinámicas, capaces de generar encuentros y abrir procesos de reflexión crítica. No son espacios con verdades acumuladas y conservadas, sino invitaciones a reinterpretar, compartir y construir nuevas formas de vincularnos con el pasado y sus múltiples resonancias en el presente.

Acercamiento al archivo

El Archivo Fotográfico Kati Horna. Personalidades de la cultura mexicana (1939-1981), como se consigna en el acta de entrega, fue adquirido en 1986 por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) gracias a las gestiones de Esther de la Herrán, entonces directora de Investigación y Documentación de las Artes; del arquitecto Luis Francisco Villaseñor, director del Cenidiap, y de Francisco Reyes Palma, responsable del programa de Investigación del mismo centro. La revisión documental, organización y clasificación estuvo a cargo de la investigadora Alicia Sánchez

² Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography Between History and the Monument”, en *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, International Center of Photography, Steidl, 2008.

Mejorada, quien trabajó directamente con la asesoría de Kati Horna, lo que garantizó la correcta identificación y catalogación del acervo.³

El archivo está integrado por 6 736 negativos en blanco y negro de formato 6 x 6 centímetros, 6 244 contactos, 406 diapositivas a color de formato 6 x 6 centímetros, 507 impresiones de época de diferentes tamaños, 189 ejemplares de la revista *Mujeres. Expresión femenina*, así como dos cajas que contienen revistas, catálogos, invitaciones y fotocopias que la propia fotógrafa prestó para su reproducción. En 2009 se llevó a cabo un proceso de limpieza y estabilización, que incluyó el remplazo de guardas de primer nivel libres de ácido a fotografías, negativos y los ejemplares de *Mujeres*. Asimismo, se realizó la estabilización de los contactos, los cuales se encontraban pegados en hojas tamaño carta dentro de carpetas Lefort, y se colocaron en hojas protectoras y cajas de polipropileno para materiales fotográficos.

El fondo fotográfico de Kati Horna constituye un acervo de gran relevancia documental e histórica para el estudio del arte y la cultura en el México del siglo XX, ya que documenta más de cuatro décadas de actividad artística e intelectual. Su contenido se circunscribe principalmente al ámbito de las artes plásticas, con retratos y registros de destacados pintores y escultores, así como de coleccionistas, galeristas, escuelas de arte y espacios de exhibición. Además, incluye imágenes relacionadas con las artes escénicas, teatro y danza, así como de figuras de la crítica, personajes del espectáculo, la música, la literatura, la poesía, el periodismo y la política. El archivo también conserva materiales sobre artesanías y tradiciones populares, y una sección de arquitectura.

³ Sobre la organización y primeras lecturas del archivo son importantes las investigaciones de Emma Cecilia García Krinsky, *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, Cenidiap, INBA, 1995 y Alicia Sánchez Mejorada, *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, México, Cenidiap, INBA, 2004 (Addenda, 10).

Una parte sustancial del fondo corresponde al trabajo desarrollado por Kati Horna en *Mujeres*, publicación en la que colaboró entre 1958 y 1969 con retratos de escritoras, actrices y artistas plásticas, lo que conforma un valioso testimonio visual sobre la presencia y la participación de las mujeres en la cultura mexicana. Finalmente, la reunión sistemática, a lo largo de más de cuatro décadas, de imágenes de artistas en sus casas, talleres y escenarios otorga a este archivo un valor documental excepcional, a lo que se suma la trayectoria profesional de Horna como formadora de varias generaciones de fotógrafos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Museografiar el archivo

A partir de la revisión del archivo y de entender la lógica inicial de su organización surgieron algunas reflexiones sobre qué tanto se tenía que respetar el orden original, qué narrativas sugerían las distintas materialidades que contiene y así trazar relaciones con la investigación hemerográfica y bibliográfica. Asimismo, surgió la necesidad de integrar y establecer conexiones con los archivos de Mathias Goertiz y el Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna. Por otro lado, el espacio expositivo fue un factor determinante en la organización de los núcleos. Estas tres discusiones consolidaron la conceptualización y la elección de los materiales.

Al revisar el acervo, nos dimos cuenta de que prevalecían retratos, series para fotorreportajes, registros de espacios arquitectónicos y juegos escénicos. Este material está directamente relacionado con la labor como colaboradora de revistas ilustradas como *Todo*, *Nosotros*, *Mexico This Month*, *Tiempo Diseño* y, una de las publicaciones centrales de la exposición, *Mujeres. Expresión femenina*. Encontramos hojas de contacto, impresiones de época, negativos con marcas, tachaduras y rayones que refieren a los procesos de trabajo de la editora visual que buscaba el reencuadre, la com-



Portada de la revista *Mujeres. Expresión femenina*, núm. 79, México, 10 de febrero de 1962.

posición para la puesta en página final. La imagen que atraviesa la exposición es la de la raya y el tachado.

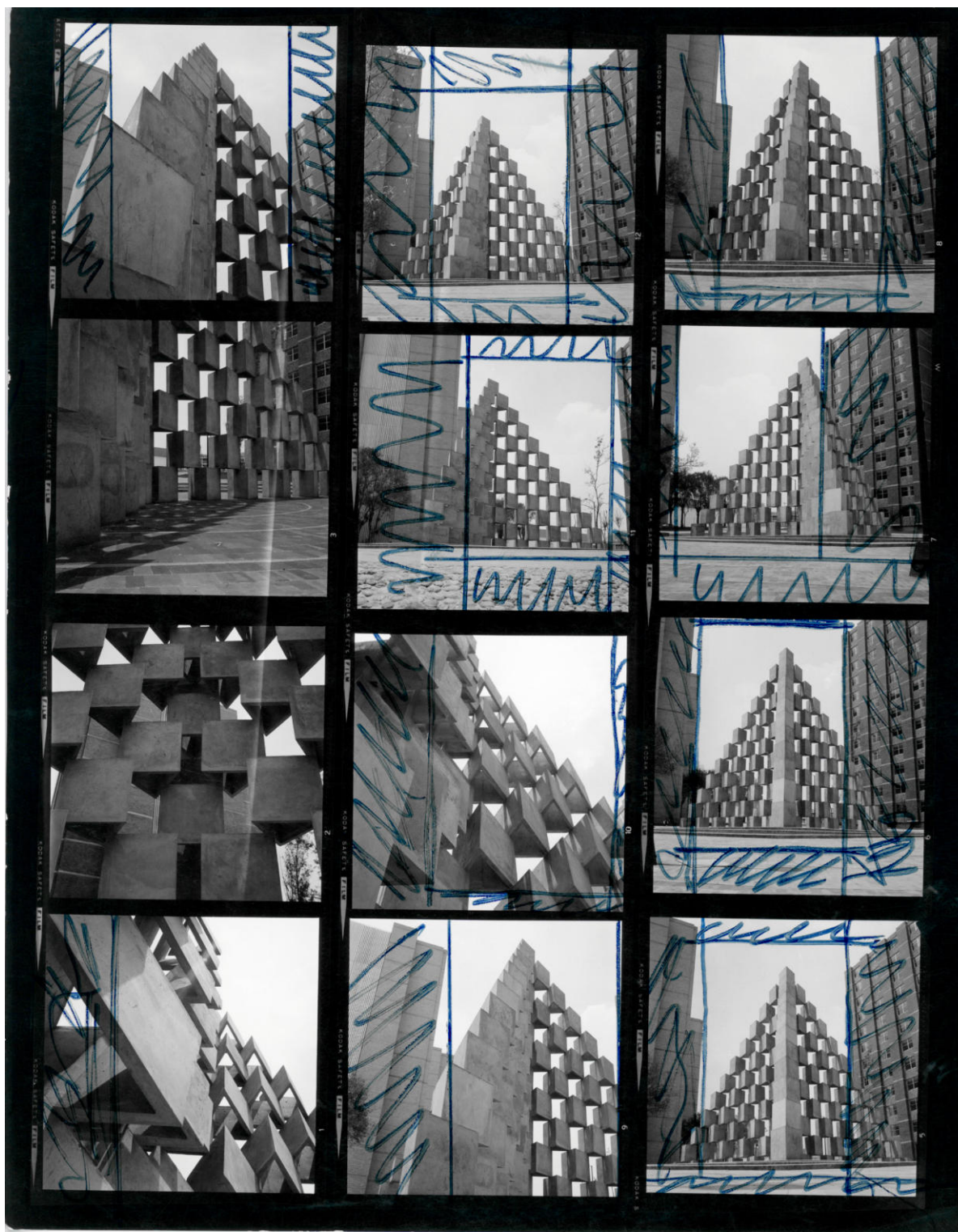
Los archivos conservan, precisamente, esos procesos que la exposición, la publicación o la edición final suelen ocultar: las fotografías movidas que nunca fueron utilizadas, las marcas que encuadran una imagen o las tachaduras que excluyen del encuadre ciertos elementos del fondo. En esas huellas materiales permanece visible el trabajo de selección, corrección y decisión que acompaña toda práctica artística.

Esta exposición buscó conservar y hacer visible esa dimensión del archivo de Kati Horna, y mostrar aquello que únicamente un espacio de traba-

jo puede resguardar: las marcas del proceso. La línea en plumón rojo trazada por Horna indica una temporalidad específica, de un instante detenido y preservado en el archivo. En los documentos el tiempo se congela, se almacena y permanece latente; la exposición permite volver a activarlo, sacudirlo y traerlo nuevamente al presente.

Al considerar la dimensión editorial, la muestra permitió trazar los diferentes núcleos en diálogo con las tres casas que conforman el museo: Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O'Gorman. En la primera se presentó el núcleo Redes y procesos editoriales, en el que se puso en el centro la mirada de Horna como editora visual, principalmente de revistas femeninas como *Vanidades*, *Kena* y el importante trabajo que realizó en *Mujeres* durante más de una década, en cuyas páginas centrales publicó fotorreportajes sobre escritoras, poetisas, artistas y galeristas. Los retratos de estas mujeres dan cuenta de la mirada política de Horna desde una perspectiva de género, presentándose como agentes activos de la vida cultural y artística de México. También, en este núcleo se mostraron algunos fotorreportajes que se publicaron en la *Revista de la Universidad* y en *Tiempo*, además del primer fotorreportaje que publicó Kati tras su llegada a México en la revista *Todo*, en diciembre de 1939, el cual evoca, a través de una serie de montajes narrativos, la idea de la guerra perdida por la República española.

El segundo núcleo, *Hobjetivista* y experimentación, expuesto en la Casa Frida Kahlo, presentó las fotografías de Horna ligadas con las redes de la vanguardia artística de las décadas de 1950 y 1960 relacionadas con el arte abstracto, el surrealismo y el arte del exilio. En el centro del núcleo se encontró el registro fotográfico de las obras presentadas en la exposición de *Los Hartos*, en la que Horna participó y compartió las consignas de pensar el arte desde otros lugares como el juego, lo *naïf* y lo efímero. Otro momento creativo importante en la fotografía artística y experimental



Kati Horna, hoja de contactos con *La pirámide de Mixcoac*, de Mathias Goeritz, 1969.
Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap/INBAL.



Kati Horna, retrato de Beatriz Sheridan, de la serie *Oda a la necrofilia*, 1962.
Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

de la fotografía fue la colaboración en la revista *S.Nob*, publicación editada por Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera en 1962. Horna creó la sección *Fetiches*, con series fotográficas protagonizadas por mujeres, en las que se representan narraciones atravesadas por el deseo, lo erótico, lo onírico, el dolor y el cuerpo. Asimismo, se presentó en este núcleo el sentido lúdico y la importancia de los objetos en la experimentación fotográfica de Horna.

Los dos últimos núcleos temáticos de la exposición se presentaron en la Casa O'gorman. Arqui-

tectura insólita fue un recorrido sobre la trayectoria de la fotografía de arquitectura en el trabajo de Horna. Fotografió tanto arquitectura neoclásica como moderna realizada por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez, Mario Pani, Ricardo Legorreta y Agustín Hernández. Mantuvo un diálogo con el artista Mathias Goeritz sobre la arquitectura emocional, la escultura monumental, el geometrismo, la abstracción y el misticismo. Horna buscó, a través de la fotografía arquitectónica, encontrar los elementos plásticos, emocionales y los valores expresivos de la materia y la forma.

El núcleo final tuvo como eje a la actriz Beatriz Sheridan, quien fusiona las dimensiones plástica y teatral. Fue la protagonista de la serie *Historia de un vampiro. Sucedió en Coyoacán*, realizada por Kati Horna en 1962. Ese mismo año, Sheridan había posado junto a una muñeca para la fotografía en la revista *Mujeres*, en una sesión que anticipaba el juego experimental entre ambas. El involucramiento de Horna en el ámbito teatral experimental de la época evidencia a una artista multifacética con vínculos e intereses ligados a expresiones artísticas disruptivas, como las puestas en escena de Alejandro Jodorowsky.

Asimismo, se pensó en un programa público que activará y expandiera las temáticas que se plantearon en la exposición y las que quedaron fuera. Se realizó una jornada académica en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes en la que se presentó una conferencia de Michel Otaeyk bajo el título “Vampiro en Coyoacán. Fotografía y tejido de redes en la práctica de Kati Horna”, en la que trató aspectos fundamentales de la trayectoria artística de Horna, desde su formación, su paso como fotógrafa documentalista durante la Guerra Civil española, su llegada a la Ciudad de México, tras el exilio, y su inserción a la vida artística y cultural del país. Otaeyk profundizó sobre el carácter estético y político de la narración visual de la serie *El vampiro*.

La segunda mesa de la jornada se enfocó en un aspecto importante de la vida de Kati Horna: la docencia en la Antigua Academia de San Carlos. Sus alumnos Arturo Rosales, Estanislao Ortiz y Silvia González de León compartieron anécdotas, formas de trabajo y procesos que vivieron en el taller fotográfico bajo la dirección de la fotógrafa. Claudia Barragan presentó “La voz detrás de la imagen: Kati Horna y el testimonio de su tiempo”, en la que rescató la entrevista que le hiciera Emilio Cárdenas Elorduy, una de las pocas que Kati otorgó, para la serie documental

del INBAL *Los creadores del Siglo XX: Kati Horna una maestra de la fotografía* en 1993. Fue valioso escuchar de la propia voz de la fotógrafa cómo fue su llegada a la Ciudad de México y cómo fue construyendo las redes de trabajo y de intercambio artístico e intelectual.

La exposición *Kati Horna la mirada puesta en página* propuso una nueva lectura del archivo del Cenidiap y brindó una nueva narrativa a las propuestas presentadas en las últimas exposiciones en México sobre la fotógrafa: *Los sentidos de las cosas. El mundo de Kati y José Horna*, Museo Nacional de Arte, julio de 2003-abril de 2004, y *Kati Horna*, Museo Amparo, diciembre de 2013-abril de 2014.⁴

Asimismo, la investigación en el archivo del Cenidiap abrió temáticas y enfoques sobre el trabajo de Horna relacionados con la intermedialidad de sus imágenes, la perspectiva de género y lo colectivo en sus procesos de trabajo que merecen seguir siendo investigados.

El archivo fotográfico participa activamente en la construcción de tiempo y memoria. Las imágenes no permanecen estáticas; al contrario, adquieren nuevos significados a partir de las formas en que son organizadas, consultadas e interpretadas. Así, el archivo deja de ser un medio neutral de resguardo para entenderse como un dispositivo que articula relatos, temporalidad y producción de sentido. En este marco, exponer un archivo como el de Kati Horna implicó también confrontar, cuestionar y discutir los relatos contruidos a partir de él, así como las ausencias y voces que lo atraviesan.

⁴ Karen Cordero, Norah Horna, *Los sentidos de las cosas. El mundo de Kati y José Horna*, México, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2003; José Antonio Rodríguez, *Kati Horna*, México, Museo Amparo, Jeu de Paume, 2013.

Marianne Gast expuesta: activación de un archivo sobreviviente

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Del archivo a la exposición. Procesos de curaduría e investigación colectiva de los fondos fotográficos del Cenidiap es el título del conversatorio que motiva la construcción de este texto centrado en la activación del Fondo Marianne Gast. El punto de partida es la exposición *La cámara es únicamente una máquina*, presentada en el Centro de la Imagen del INBAL, inaugurada el 4 de octubre de 2025 y concluida en su primera etapa el 29 de marzo de 2026. A partir de ese ejercicio expositivo se desarrolla la presente reflexión, en la que se propone la *activación de archivos* como categoría de análisis de interés museológico, en diálogo con la teoría del archivo y con la historia de las artes visuales.

El texto se desarrolla en dos breves secciones. En la primera se examina la *activación del archivo* a partir de las prácticas y mediaciones que han configurado el Fondo Marianne Gast, con atención a su organización material, su nominación y su tratamiento documental. En la segunda sección se estudia la transformación museal del archivo como parte de una de las fases de la activación, con el fin de observar cómo cambia la manera en que sus materiales son entendidos, valorados y leídos públicamente. A través de este recorrido, el caso Marianne Gast ofrece una vía concreta para pensar la relación entre archivo, museología e historia de las artes visuales.

Sección 1. Activar el archivo: prácticas y mediaciones de legibilidad

La activación de archivos se entiende como el conjunto de prácticas técnicas, intelectuales e institucionales que mantiene a un acervo con-

servado, organizado, disponible para consulta, en circulación a través de diferentes medios digitales y físicos, que permite experiencias sensibles individuales o colectivas, además de que promueve la participación en el presente de los documentos que resguarda a través de nuevas descripciones, relaciones, usos e interpretaciones. Esta propuesta encuentra fundamentos en Eric Ketelaar:

[...] cada interacción, intervención, interrogación e interpretación por el creador, el usuario y el archivero es una activación del documento. El archivo es una activación infinita del documento. Cada activación deja huellas dactilares que son atributos para el significado infinito del archivo”.¹

También dialoga con Ariella Aïsha Azoulay,² quien explica los documentos de archivo como elementos activos del presente; es decir, que no pertenecen únicamente a un tiempo pretérito bloqueado y cerrado, sino que continúan afectando el presente desde diferentes posiciones, quizás la más común sea ayudar a resolver las nuevas interrogantes que un tiempo histórico específico plantea. Por eso el archivo es también un espacio desde el que esos materiales siguen actuando en la vida pública, en la investigación y en la memoria.

Entonces, ¿cuándo puede hablarse de activación de un archivo? Cuando una práctica sostiene, reorganiza o expande las condiciones de conservación, organización, acceso, uso y circulación del acervo; cuando los documentos son interrogados desde nuevas perspectivas; cuando entran en relación con otros documentos, instituciones, públicos y contextos, o cuando se abren posibilidades de interpretación antes limitadas. La utilidad de la categoría radica en

¹ Eric Ketelaar, “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Science*, vol 1, Países Bajos, junio de 2001, p. 8.

² Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014, p. 16.

su capacidad para identificar y señalar prácticas que modifican el presente del archivo y amplían su campo de acción.

No toda acción sobre el archivo constituye una activación, al igual que usarlo no es igual a activarlo. Existen intervenciones que deterioran, restringen o desarticulan el acervo y estas acciones no forman parte de su activación porque, en lugar de ampliar sus posibilidades, lo bloquean o imposibilitan. Con respecto a *usar* un archivo, puede significar servirse de sus documentos únicamente, mientras que *activarlo* propone incidir en sus condiciones presentes de organización, lectura, acceso, mediación y circulación, o ampliar su capacidad de producir investigación, interpretación y experiencia histórica, intelectual o emocional. Vista de esta manera, la activación del archivo puede adquirir, en determinados contextos, el sentido de una política institucional orientada a ampliar el acceso y la circulación pública del patrimonio documental, aunque esa apertura dependa de otras variables, principalmente, políticas, económicas y burocráticas.

La activación del archivo involucra más procesos que únicamente su divulgación. Activarlo no es sinónimo de ser usado por los diversos públicos, aunque esto sí sea parte de una de las fases relevantes por las que pasa la activación, la cual aquí se propone con mayor espesor analítico porque involucra decisiones y procesos de conservación, organización, descripción, nominación y circulación. En el caso del Fondo Marianne Gast, esta categoría permite identificar cómo esas operaciones materiales, documentales e historiográficas organizan el acervo, orientan sus lecturas y condicionan su forma en el presente. Su relevancia está en que coloca en el centro de la palestra prácticas institucionales menos visibilizadas y que pueden ser entendidas como “neutras” bajo la lente de la inspección rápida, cuando en realidad inciden en la autoría, formas del archivo y, por supuesto, en la construcción de la memoria.

Trabajar la idea de archivo sobreviviente es significativo para sumar a nuestro objetivo. En un sentido más amplio, muchos archivos pueden pensarse como *corpus* sobrevivientes, debido a que su permanencia ha dependido del manejo apropiado de diversas variables, entre las más obvias, el transcurrir del tiempo y sus efectos en la materialidad de los objetos, prácticas de cuidado y gestión, organización, la subjetiva “relevancia” que se les asignó en su contexto histórico, dificultades políticas, económicas, culturales, entre muchas más que pueden afectar los acervos. En el caso del Fondo Marianne Gast, esa condición adquiere un matiz más específico y se propone leerlo también como un archivo sobreviviente del patriarcado, en la medida en que su trayectoria visibiliza formas de valoración que entran en diálogo con la crítica feminista relacionada con la producción artística y documental de muchas mujeres que quedaron olvidadas en las páginas de la historiografía

En este sentido, ¿qué conserva, entonces, este archivo? Además de su contenido artístico documental, también resguarda formas de trabajo y marcas de decisiones que han hecho posible o difícil su permanencia en el tiempo. Esa permanencia se expresa en la propia composición material del fondo, que incluye positivos, negativos, hojas de contacto y piezas de mediano y gran formato, todas correspondientes a la primera mitad del siglo XX, vinculadas a los lugares en donde estuvo, como Alemania, Francia, España, Marruecos, México, Panamá, Curazao y Chile, entre otras geografías. A ello se suma un grupo menor de materiales complementarios que amplían sus conexiones con otros registros de experiencia y memoria. Esta diversidad requiere de un proceso de toma de decisiones relacionado con la clasificación, descripción y articulación entre series distintas, por lo que influye directamente en las formas de consulta y estudio del acervo.

Un aspecto relevante para esta reflexión es el nombre que la institución decidió usar para de-

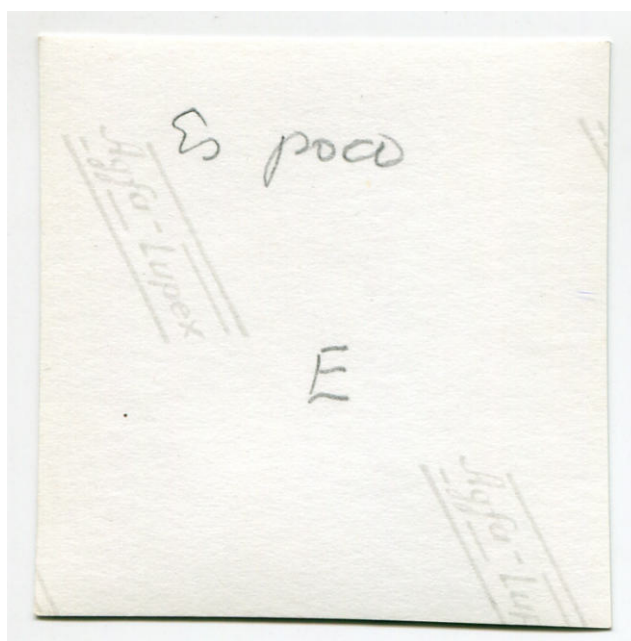
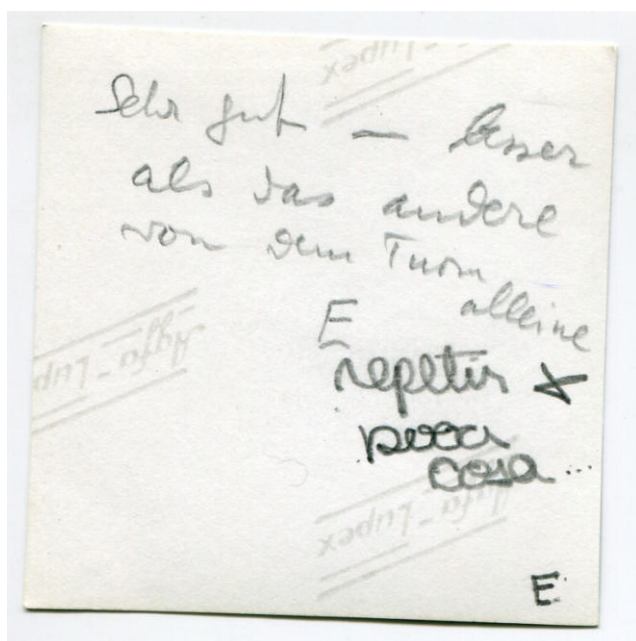
nominar el acervo de la fotografía: Fondo Marianne Gast, con su apellido de soltera. Esta decisión se puede considerar parte de la activación del archivo porque implica un posicionamiento con fundamentos en la historiografía de la historia de las mujeres artistas, la cual busca dar mayor visibilidad, reconocimiento y relevancia a la fotografía junto con toda su obra. En ese sentido, el nombre elegido orienta la descripción documental, la organización, la ubicación, la circulación, la investigación y las lecturas del acervo de tal manera que promueve la centralidad autoral.

Otro problema de especial interés en el fondo es que al reverso de algunos contactos se pueden distinguir tres tipos de letra, uno de ellos es el de Gast y los otros dos aún están en proceso de verificación. Esta superposición vuelve visible que los materiales del fondo llegaron intervenidos por terceros que también participaron en la identificación, clasificación, interpretación, comentario y ordenamiento, intervenciones posteriores que alteraron la nomenclatura de origen y añadieron significados y relaciones no autorales. Vistos de esta manera, los contactos pueden leerse como un espacio donde habita parte de la trayectoria documental, aunque las anotaciones sean incorrectas o anacrónicas.

El reverso de la fotografía, este otro territorio, permite problematizar la historia del documento y conformación del fondo. En primer lugar, permite observar parte de la trayectoria de la materialidad: quién lo identificó, quién lo agrupó, quién intentó reconocer un lugar o integrarlo a una serie fotográfica, preguntas que podemos hacerle a muchas de las fotografías del *corpus*. Aunque las respuestas pudieran conducir hacia rumbos distintos de los trazados por Gast, ofrecen indicios importantes sobre el tratamiento intelectual, archivístico y material del fondo en su actual condición público-institucional. En segundo lugar, estas marcas advierten que el documento se mantuvo abierto, lo que permitió la

acumulación de sentidos con el pasar del tiempo y que su lectura no quedó fijada de manera definitiva. En tercer lugar, una mirada un poco más crítica, esas escrituras ajenas denotan que la obra quedó sujeta a intervenciones capaces de orientar su comprensión posterior y de incidir en su lectura dentro del archivo. Esta mirada permite entender el reverso de la imagen como un territorio en disputa donde se centran y acumulan sentidos, mediaciones, interpretaciones que inciden en la inteligibilidad del documento, su memoria y sus olvidos.

En síntesis, los textos manuscritos en cuestión influyen en el recorrido archivístico del documento, pues complican su identificación, clasificación y construcción de narrativas; aunque la imagen no pierde su autoría, sí pueden ser problemáticas para el análisis. Por ejemplo, pensemos en fotografías del mar abierto que son etiquetadas al dorso como Cadiz cuando realmente corresponden a Valparaíso, o fotografías en las que se observan marcas de textos ilegibles que fueron borrados. Por todo esto, quien escribió al reverso en el pasado sigue incidiendo hoy en su identificación, su clasificación, su comentario o en la orientación de su circulación futura. Estas operaciones pueden aparecer reunidas en una misma nota, aunque conviene distinguirlas para evitar que toda marca manuscrita sea tomada como si identificara, clasificara o interpretara de la misma manera. Ahí reside una parte importante del interés crítico de estos reversos: obligan a distinguir entre quién hizo la imagen, quién la organizó dentro del archivo y quién influyó después en la manera de entenderla, aunque esas dimensiones queden escritas sobre el mismo soporte y en este momento no estén del todo resueltas. Bajo esa perspectiva, activar el Fondo Marianne Gast implica volver visibles las decisiones, tensiones y capas de lectura que acompañan su permanencia en el presente.



Marianne Gast, anverso y reverso del contacto de la mina El Teniente, Chile, 1958. En el reverso se distinguen al menos dos intervenciones manuscritas de distintas manos. La primera, en alemán, probablemente dice: "Sehr gut – besser als das andere vom Turm alleine" ("Muy buena, mejor que la otra de la torre sola"). La segunda, en español y en tinta más oscura, añade la valoración: "repetir + poca cosa...".
Fondo Marianne Gast, Cenidiap-INBAL.

Marianne Gast, fotografía de la mina El Teniente, Chile, 1958. Esta es probablemente la imagen a la que remite la anotación del reverso de la foto anterior: "la otra de la torre sola". Su comparación permite observar que el territorio en disputa también se configura entre imágenes próximas de un mismo motivo, allí donde una mano compara, jerarquiza, y otra descalifica con su "poca cosa".
Fondo Marianne Gast, Cenidiap-INBAL.

Sección 2. Transformación museal del archivo

La exposición, tal como la entendemos en este texto, es una de las fases de la activación del archivo en que el acervo se abre a la mirada pública. En ese tránsito del archivo al museo, los materiales son tratados y presentados de tal manera que se redefinen nuevas formas de jerarquía, valor y memoria para los objetos, ahora museales. En el Cenidiap (en su archivo), estos objetos son aprovechados principalmente como fuentes de consulta para el desarrollo de investigaciones, en un proceso con distintos niveles que van desde los más básicos, como la descripción e integración a un sistema documental, hasta otros más complejos, que involucran la interpretación, la relación con otros artistas y su contextualización. Esa condición incluye su dimensión visual y estética, aunque la sitúa en un régimen en el que predominan la referencia, la clasificación y el trabajo analítico.

En la sala ocurre algo distinto. Los mismos objetos de archivo son seleccionados, separados, aislados, organizados y puestos frente a los públicos, ahora como objetos museales para ser sentidos, narrados e interpretados dentro de una experiencia visual más intensa, impulsada por la museografía y el montaje, donde el cuerpo y los sentidos tienen una participación más activa; no decimos nada nuevo, esto es el ejercicio curatorial. Por lo tanto, frente a esta transformación temporal del objeto, la pregunta que surge desde el régimen de uso, mas no desde lo administrativo, legal o comercial, es: “¿estamos frente a un documento o una obra de arte?”. La historiografía de la fotografía, discutida en los textos de museología y curaduría, apunta a que más que obligar a elegir entre documento u obra, esta transformación visibiliza que un objeto puede transitar entre funciones distintas según el marco institucional que lo organiza.

De acuerdo con Azoulay, los materiales de archivo siguen actuando en el presente, y sus formas de acceso, uso y reorganización modifican constantemente su lectura. Llevada a la sala de exposiciones, la fotografía deja de operar únicamente como



Vista general de la exposición *La cámara es únicamente una máquina*, Centro de la Imagen, Ciudad de México, 4 de octubre de 2025-29 de marzo de 2026. Se observa la reorganización museográfica del Fondo Marianne Gast y la manera en que documentos, fotografías, ampliaciones, textos y dispositivos de montaje articulan una lectura pública del archivo.



Contactos del Fondo Marianne Gast exhibidos dentro de su guarda de conservación en la exposición *La cámara es únicamente una máquina*. Se aprecia cómo la transformación museal del archivo incorporó a la sala un soporte propio de la consulta archivística y volvió públicamente legibles las tomas, sus marcas materiales y aspectos del reverso del documento.

fuelle para la consulta especializada y adquiere una forma de visibilidad pública que reorganiza su recepción. La exposición conserva su dimensión documental y la inscribe en una lectura distinta. Por eso, más que resolver la pregunta ¿documento u obra?, conviene reconocer que la muestra vuelve visible la tensión entre ambas condiciones y los problemas que se desprenden de ella.

La presencia en sala de objetos museales, como las hojas de contacto dentro de su guarda libre de ácido, que es la misma que se utiliza en el archivo para ser mirada y protegida, las tachaduras, marcas, descartes y encuadres que claramente enfatizan lo que quieren dejar fuera de la imagen final, provocan a la mirada curiosa a desviar la atención hacia la materialidad y posibilidad del proceso creativo, lo que permite leer la fotografía a partir de la selección, los descartes, el trabajo de escritorio, la duda, el particular encuadre, en fin, todo lo que la imaginación permita relacionar con la construcción del objeto fotográfico, incluyendo aquellas fases del proceso que dependían de otros procedimientos técnicos, como era el revelado. El acervo ofrece, así, acceso a la imagen terminada que Gast configuró, pero también deja ver algunas de las operaciones necesarias que acompañaron su producción.

Su relevancia museal puede centrarse en que estos materiales introducen en sala una suerte de dossier de la obra, gracias al cual la fotografía aparece con nexos más estrechos con parte de la historia de su elaboración, por lo que adquiere una profundidad histórica capaz de desplazar la atención hacia decisiones de autoría que la imagen terminada suele absorber: elegir, probar, ajustar y fijar una forma entre varias posibilidades.

Si se aprovechan los aportes de la museología crítica, este ejercicio curatorial produce tres efectos principales: restituye la agencia autoral de Gast al darle un lugar propio en la historiografía; reconoce la relevancia de las marcas materiales del archivo para la comprensión actual de la obra y su contexto, aunque no

hayan sido producidas por la autora, y abre una significativa experiencia pública en la que pueden surgir nuevas preguntas, nuevos intereses, nuevos públicos para disfrutar u aprovechar el patrimonio que resguarda una institución nacional como es el Cenidiap.

La exposición permite reconocer que la activación del archivo alcanza una de sus fases cuando ese trabajo adquiere forma pública y reordena la lectura del fondo. Parte del título de este texto —Marianne Gast expuesta— nombra precisamente ese momento: el de un archivo sobreviviente que, al entenderse como objeto museal y encontrar un espacio en la sala de exposiciones, vuelve legibles nuevas relaciones entre la obra, su producción y la memoria, acompañada por las marcas de su trayectoria documental.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2014.

Azoulay, Ariella Aïsha, *Historia potencial y otros ensayos*, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014,

Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, España, Trotta, 1997.

Ketelaar, Eric, “Tacit Narratives: The Meanings of Archives”, *Archival Science*, vol 1, junio de 2001.

Le Goff, Jacques, “Documento/monumento”, en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, España, Paidós, 1991.

“El panorama educativo y laboral de los jóvenes en México”, imco. Centro de Investigación en Política Pública, México, 11 de agosto 2022, <https://imco.org.mx/el-panorama-educativo-y-laboral-de-los-jovenes-en-mexico/> Consulta: octubre, 2024.

Hernández, Edgar Alejandro, “Una década de arte hecho en México”, *Ramona*, núm. 81, Argentina, junio de 2008, <https://www.cuboblanco.org/revista/una-decada-de-arte-hecho-en-mexico>.

PAOLA URIBE SOLÓRZANO

Investigadora del Cenidiap-INBAL. Doctora en historia del arte por la UNAM. Candidata del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI). Forma parte del Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (ESPIRAL). Ha desarrollado proyectos curatoriales para la Casa del Lago, UNAM, la Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y el Museo de la Ciudad de México. Autora de diversos artículos sobre arte moderno, vanguardias, cine y fotografía para publicaciones del INBAL y la UNAM. En 2025 publicó el libro *Josep Renau y el exilio español en México. Las revistas como territorio de militancia* (IIF-UNAM) como parte de la colección Cuadernos de ESPIRAL.

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

Historiadora del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, con especialidad en estudios curatoriales. Su práctica se enfoca en la investigación de archivos artísticos, particularmente aquellos vinculados a la fotografía, el performance y las prácticas interdisciplinarias. Su trabajo explora los archivos como espacios de preservación, investigación y activación crítica, capaces de generar nuevas lecturas sobre la producción artística y la memoria cultural. Formó parte de la Fundación Gurrola, donde participó en procesos de organización, conservación e investigación documental, así como en el desarrollo de proyectos curatoriales. Actualmente colabora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

RODRIGO BAZALDÚA CALVO

Egresado de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Desde 2005 se desempeña como investigador en el Cenidiap, adscrito al área de Documentación. Ha participado en proyectos de organización, estabilización, clasificación, catalogación y automatización de fondos documentales, entre los que destacan los de Mathias Goeritz, Lily Kassner y el Salón de la Plástica Mexicana, así como otros acervos resguardados en el Fondo Reservado del Cenidiap. Ha realizado cursos, talleres y seminarios especializados en arte, documentación, conservación y preservación documental. Asimismo, ha colaborado en la curaduría de diversas exposiciones organizadas por el Cenidiap. Es autor de *Guía inventario. Fondos documentales microfilmados*.

CHRISTOPHER VARGAS REYES

Historiador por la Universidad Central de Venezuela (UCV) y maestro en museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete, con mención honorífica en el Premio INAH Miguel Covarrubias. Galardonado en dos ocasiones con el Premio al Mérito en Investigación de la UCV y ganador del concurso de ensayos Jóvenes Plumas en Libia. Ha realizado estancias de investigación en Trípoli y Atenas, además de ser autor de artículos académicos sobre museología, coleccionismo, historia del arte y teoría de la historia. Fue editor huésped de la revista *Discurso Visual* y ha colaborado en curadurías en el Centro de la Imagen —recientemente en la exposición *La cámara es únicamente una máquina—*, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, en el Museo de los Niños de Caracas y en el Museo Barco Leander. Actualmente es documentalista en el Cenidiap y docente invitado en el INBAL.

**XI ENCUENTRO DE
INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DE ARTES VISUALES**

When Contemporary Art and
Audiences Stress (Perhaps Transform)
the Museum

**Cuando el arte contemporáneo
y los públicos tensionan
(quizá transforman) al museo**

DIOGO DE MORAES SILVA

Doctor en estética e historia del arte
diogodemoraes@gmail.com

ALEJANDRA PANOZZO ZENERE

Doctora en comunicación
panozzozenere.alejandra@gmail.com

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

Doctora en artes
fabiane.carneiro@usp.br

GRACIELA SCHMILCHUK

Investigadora
schmilchuck@gmail.com

Abstract

Texts derived from the conversation held on October 24, 2025, in the Aula Magna José Vasconcelos of the National Center for the Arts, Mexico City, during the XI Visual Arts Research and Documentation Conference organized by Cenidiap/INBAL.

Resumen

Textos derivados del conversatorio realizado el 24 de octubre de 2025 en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, durante el XI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales organizado por el Cenidiap/INBAL.

Introducción

Este conversatorio es una iniciativa que nace de cuatro miembros del Foro Virtual Iberoamericano de Estudios de Públicos, creado en México en 2017 por Graciela Schmilchuk y Leticia Pérez Castellanos. Se platicó sobre arte contemporáneo como zona de riesgo, sobre museos que lo asumen en mayor o menor grado. Aquellos que trabajan con su colección permanente y sus adquisiciones de manera no convencional (más allá de la cronología, de los temas, de los grandes nombres), los que contextualizan su programación en el marco amplio de problemas sociales actuales y de su entorno inmediato, los que se abren a diversos modos de participación, los que se autocuestionan ejerciendo la crítica institucional. Se habló de las tensiones internas que el riesgo implica y, sobre todo, de las tensiones con los públicos no cautivos, con cómo los concibe el museo, con cómo involucrarse con los participantes y los visitantes.

A principios del siglo XXI, Borja-Villel, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) decía que en el museo moderno la narrativa desarrollada responde a un discurso utópico e ideal del arte como progreso, se dirige a un público general y la mediación es entendida como el simple acceso. Luego, en el museo posmoderno, el público quedaría convertido en audiencias y la mediación en *marketing*, simple mercancía, como en el Guggenheim. Hay, además de gran parte de los MAC (Museos de Arte Contemporáneo) que crean estrategias para convertirlos en visitantes asiduos, otros que no los ven ni como audiencia ni como público general sino como individuos y colectivos (Macba).

Sin ser excluyentes, pensamos que las exposiciones, la labor pedagógica y la mediación habrán de actuar sobre la premisa de micropúblicos, de una segmentación no convencional de visitantes o no públicos. Complejo. Esto requiere conocimientos más allá del arte, mirada a lo social: un análisis político. Implica ver las cosas en contextos más amplios que el propio museo. Cómo, si no, centrar la atención, provocar la reflexión, quebrar los tiempos limitados de observación, los puros paneos distraídos, la expectativa de lo espectacular. Cómo ofrecer espacios para el diálogo y el debate, para miradas e ideas otras que las que los curadores y el personal en general esperan.

La selección de personal adecuado implica serios desafíos, por ejemplo, una apropiada distribución del presupuesto general de cada espacio museal, impulsar la formación a través de becas, intercambios, residencias en otras instituciones y, tal vez, el mayor desafío, trabajar en equipo desde el comienzo de cada proyecto, algo que, para la dirección o los curadores, se vuelve un terreno incierto.

Los museos que se ocupan del arte contemporáneo trabajan con el riesgo: la experimentación visual y sonora, el trabajo con archivos (no destinados a deslumbrar visualmente) y, sobre todo, con formas serias de participación. Es decir, lo que los poderes políticos y económicos consideran una pérdida de audiencias, tiempo y dinero.

Muchos artistas y colectivos de artistas han optado por trabajar en y con comunidades, en la presencialidad y la virtualidad, en espacios públicos. A veces, en museos, no las más de las veces (por ejemplo, *El Jardín de Academus*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México, 2010).

¿Cómo pensamos la institución museo de arte hoy en relación con la idea de exposiciones centradas en los visitantes? Sin que tales museos apelen a programar muestras más “fáciles”, presionados por el mercado, los patrocinadores o el poder político. ¿Cómo compaginar el riesgo, la experimentación, lo aún desconocido, con ofrecer pistas sutiles para que cada uno y una se relacione según su propio bagaje cultural y experiencia de vida? ¿Es posible?

¿Cómo evaluar, más cualitativa que cuantitativamente, las experiencias vividas durante y después de la participación y la visita? ¿De acuerdo con las expectativas del curador, de los artistas, de la crítica, de la dirección, del administrador, de los patrocinadores, de los mediadores, de los participantes y receptores? ¿Puede la voluntad de trabajar con riesgos y sostener tensiones convertirse en transformaciones beneficiosas para el museo?

Pasajes al rumor del mundo: de la marquesina al museo

DIOGO DE MORAES SILVA

Un público se organiza con independencia de las instituciones estatales, las leyes, los marcos formales de la ciudadanía o las instituciones preexistentes [...].

Michael Warner, Públicos y contrapúblicos

Si un museo generalmente exige estados de atención y concentración, un parque, a su vez, sugiere momentos de relajación y dispersión. En la ciudad de São Paulo, sin embargo, lugares tan diferentes como éstos encuentran la oportunidad de superponerse, como en el caso del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP) y el Parque Ibirapuera con su monumental marquesina de hormigón, diseñada por el arquitecto Oscar Niemeyer.

La coincidencia territorial de estas instalaciones revela intersecciones peculiares, ya que los flujos y la dinámica del parque desafían la circunspección deseada por el museo. Fueron las opacidades, tensiones y negociaciones derivadas de esta superposición las que el proyecto expositivo *A marquise, o MAM e nós no meio* (La marquesina, el MAM y nosotros en el medio) buscó explorar de forma propositiva.¹

Si bien la expresión “arte moderno”, presente en el nombre del museo, identifica cuál debe ser su vocación, hay que aclarar el cambio de rumbo que la define. Fundado en 1948 por un influyente industrial de São Paulo, el MAM-SP sirvió como plataforma para la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, cuya primera edición tuvo lugar en 1951.

En 1963, Ciccillo Matarazzo abandonó su proyecto museístico en favor de la Bienal, donando su colección a la Universidad de São Paulo. Esto supuso

el riesgo de extinción del MAM-SP, que en aquel entonces se ubicaba en el centro de la ciudad. A partir de entonces, la reconstrucción de su colección se basó principalmente en la producción artística contemporánea, lo que condujo a la redefinición de su vocación.

El museo comenzó a ocupar la marquesina del Parque Ibirapuera, con carácter “provisional-definitivo”, en 1969. En 1982, la arquitecta ítalobrasileña Lina Bo Bardi sustituyó la mampostería lateral del pabellón de exposiciones por una “piel” de vidrio que permite ver el interior del recinto desde la marquesina, y viceversa. Esto selló el nuevo perfil de la institución, más contemporáneo que moderno.²

Coordinada por Ana Maria Maia, *A marquise, o MAM e nós no meio* exploró estas características para experimentar una configuración expositiva temporal permeable por las líneas de fuerza de la marquesina y sus usuarios, con el potencial transformador del museo. La exposición, además, buscó subvertir lo que hay de residual, aún hoy, en los complejos expositivos heredados del “museo civilizatorio”³ y del “cubo blanco”,⁴ con sus mecanismos de depuración de mundanidades y corporalidades.

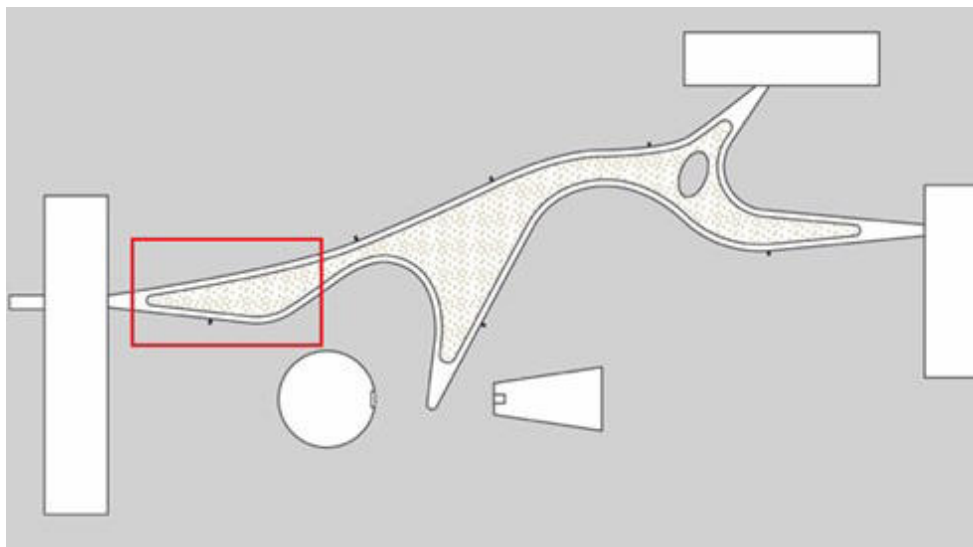
La muestra también se enfrentó a un problema común a muchas instituciones museísticas: la insuficiente apertura a los territorios en los que están ubicadas —lo que era aún más evidente en este “museo de marquesina”. Llevada a cabo entre el museo y la marquesina, de mayo a agosto de 2018, la exposición surgió de la voluntad de responder a la tendencia egocéntrica de los lugares donde se almacena y exhibe arte. Al ampliar la

¹ *A marquise, o MAM e nós no meio*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

² *Formas únicas de continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2013, p. 33.

³ Tony Bennett, “The exhibitionary complex”, en *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Reino Unido, Estados Unidos, Routledge, 2007, pp. 59-88.

⁴ Brian O'Doherty, *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*, Brasil, Martins Fontes, 2002.



Plano de la cubierta del Parque Ibirapuera. Destaca el tramo ocupado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Dibujo: Enzo Graziano.

mirada a los aspectos externos e impredecibles del museo,⁵ la propuesta privilegió la cotidianidad gestual y conductual presente en el espacio adyacente al MAM-SP.⁶

A diferencia del museo, en el espacio heterogéneo y vibrante de la marquesina la “regla” es integrarse con la multitud, interactuar con los grupos que la conforman, vestirse como se quiera, lucirse tanto como convenga, hablar en el tono que se quiera, reír cuando se tengan ganas, así como comer, beber, cantar, bailar y tener citas. Consumir drogas también es una posibilidad allí. Entonces, ¿cómo crear pasajes entre lugares tan distintos, a pesar de estar cobijados por el mismo techo?

Inaugurada en 1954, con motivo del IV centenario de la ciudad de São Paulo, la marquesina respondió a la necesidad de conectar los pabellones de exposiciones construidos en el Parque Ibirapuera. Sin embargo, su génesis incluyó la posibilidad de otros usos y formas de apropiación por parte de los usua-

rios del parque.⁷ Con el paso de las décadas, el espacio comenzó a atraer a jóvenes, principalmente de las afueras de la urbe, que eligieron la marquesina como lugar de estancia y disfrute.

Es frecuente encontrar actividades espontáneas de grupos que realizan ensayos abiertos, círculos de *breakdance*, deportes sobre ruedas, desfiles, asambleas y todo tipo de giras, conocidas en portugués como “*rolezinhos*”. Interesada en esto, al diseñar una curaduría para el MAM-SP, Maia adoptó la premisa de que “lo extraterritorial” era tan importante como lo que el museo solía visibilizar.⁸ Al igual que las obras pertenecientes al museo, era importante dotar de visibilidad y reconocimiento a las prácticas y repertorios simbólicos no considerados por la colección y el programa de la institución.

El proyecto buscó responder a la pregunta de quiénes son y qué prácticas cultivan aquellas personas y colectivos cuya presencia y acciones se encuentran fuera del marco artístico-institucional, a pesar de su contigüidad con el museo. Entre las estrategias adoptadas para ello, se decidió seleccionar obras de

⁵ Rodrigo Nunes, “Por uma política de contracafetinagem”, *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

⁶ *A marquise...*, op. cit.

⁷ *Formas únicas...*, op. cit.

⁸ *A marquise...*, op. cit., p. 15.



O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Los patinadores usan módulos de expografía colocados en la marquesina. Foto: Karina Bacci.



Racha Show_ Breaking Ibira, 2018. Evento incluido en *Nós no meio*, programa público de *A marquise*, o MAM e nós no meio. Foto: Karina Bacci.



Nair Benedicto, *Teseo no forró*, 1978, fotografía.
Colección Museo de Arte Moderno de São Paulo.

la colección que sugirieran relaciones temáticas y conceptuales con el universo experiencial de la marquesina. De esta y otras maneras se intentó tender un puente entre estos lugares y sus actividades, para superar las barreras de segregación.

Además, se crearon mecanismos expositivos que favorecían la “transportación” entre los lugares, agentes, prácticas y códigos que representan estos territorios tan diferentes, de modo que la operación no se desarrollara ni dentro ni fuera, sino en la intersección entre ambos.⁹ Para ello, la curadora se asoció con Educativo MAM, formado por los educadores del museo, y O grupo inteiro, que en sus propuestas combina arquitectura, *design* y arte, y quienes se convirtieron en cocuradores.

Esta colaboración proporcionó una amplia articulación entre las obras de la colección y las contribuciones directas de los grupos que ocupan la marquesina, así como de educadores, artistas y museólogos, además de la curaduría, la arquitectura y las áreas funcionales del museo, como recepción, seguridad y limpieza. Todo esto permitió

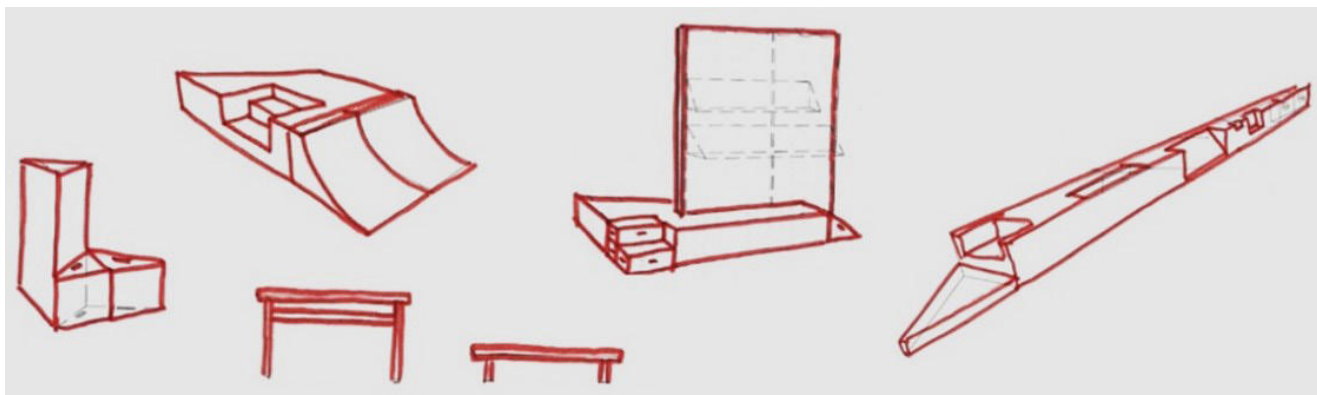
la combinación de especialidades curatoriales, educativas y artísticas.

El aporte principal de O grupo inteiro fue un conjunto de soluciones arquitectónicas, expográficas, de mobiliario y de comunicación visual, en las que se adoptaron estrategias para aproximar aspectos de espacios tradicionalmente separados, de modo que los recorridos y miradores de la sala de exposiciones conducían a las aberturas que dan a la marquesina. El primer paso fue la eliminación de paredes previamente añadidas a la arquitectura interna del pabellón, lo que desbloqueó pasos y vistas.

Liberar el flujo entre la marquesina y el museo significó sostener lo que la primera acoge liberalmente: relajación, movimiento, danza, risas, charlas y bebida, aspectos que las instituciones museísticas tienen dificultad en reconocer e incorporar. Esta complejidad encontró en el Educativo MAM un interlocutor sensible. El equipo era consciente de que esta poderosa apropiación de la marquesina por parte de las comunidades jóvenes también generaba rivalidades y conflictos, llegando incluso a situaciones de riesgo.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹⁰ *Educação e acessibilidade. Experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.



O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Diseños de muebles con intervenciones gráficas y reorganización espacial por nuestra parte.

La diversidad de perfiles e intereses, sumada al consumo de alcohol, había provocado episodios de violencia física y sexual, incluyendo un coma alcohólico. Incidentes como estos exigían que MAM-SP tomara una postura y respondiera de alguna manera. Esta proactividad se remonta a la primera mitad de la década de 2010, cuando comenzaron las conversaciones con grupos que utilizaban la marquesina. Afortunadamente, Educativo MAM priorizó en sus diálogos con los jóvenes la búsqueda de una mejor comprensión de sus demandas y, con ello, la idea de qué se podía hacer en cooperación. En este caso, el museo también aprende de su público.¹¹

La “salida” de los educadores del museo permitió la creación, en 2013, del programa Domingo MAM, que incentivó acciones positivas que ya venían siendo realizadas por los jóvenes, principalmente en las áreas de danza y música, pero también de la ciudadanía y en el ámbito de la educación. Fue a través de este programa que b-boys y b-girls, bailarines fans de la cantante Beyoncé y jóvenes que se autodenominan “a galera do estilo”, en la jerga brasileña, estuvieron presentes, como proponentes, en la programación de la exposición, incluso dentro del museo.

La relación que mantenía el Educativo MAM con grupos juveniles proporcionó los principales repertorios para O grupo inteiro. Este colectivo se propuso crear un contexto expositivo permeable, lo que implicó investigar el uso variado de la marquesina. Con esto, se centró en desarrollar soportes y mobiliario de carácter ambivalente, como barras, bancos, rampas, biombos y sólidos geométricos. Tales elementos combinaron sugerencias de obstrucción, permanencia y paso, con lo que evocaron las dinámicas existentes. Además, buscaron sostener los conflictos y tensiones inherentes al espacio público y democrático.¹²

Con múltiples usos, los soportes y el mobiliario expositivos asumieron lo híbrido como condición principal. El cuerpo adquirió protagonismo en la concepción espacial de la exposición, hasta el punto de que algunas de las piezas se trasladaron periódicamente a la marquesina del parque, donde sirvieron como recurso para prácticas deportivas, artísticas y sociales. Estos recursos llamaban también a la interacción corporal. Se trataba de jugar con las situaciones de transposición de un lugar a otro, relativizando los obstáculos segregadores.

¹¹ Cayo Honorato, “Aprender con los públicos”, *Errata*, núm. 16, Colombia, julio-diciembre de 2016.

¹² Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonia e estratégia socialista. Por uma política democrática radical*, Brasil, Intermeios, CNPq, 2015.



O grupo inteiro, *Obstáculo*, 2018. Los visitantes de la exposición experimentan algunos de los recursos devueltos de la marquesina. Foto: O grupo inteiro.

Si la validez de una institución presupone su autorreproducción permanente y la consiguiente reiteración de los acuerdos imaginarios que la sustentan, solo puede mantenerse vital estando abierta a negociar *con lo que no es*.¹³ Abordar esta ecuación paradójica, en el caso del arte, implica reconocer en el público, sobre todo en los no iniciados, a actores que constantemente desafían la institucionalidad, ya que, de antemano, no pertenecen a ella.¹⁴

De este modo, las situaciones que plantea *A marquise, o MAM e nós no meio*, con sus maniobras de inversión de signos y superación de obstáculos, funcionan como precedentes importantes para el necesario cuestionamiento del museo de arte, en el sentido de abrir pasajes en su interior al rumor del mundo y a la alteridad, con su transformación como horizonte.

Referencias

A marquise, o MAM e nós no meio, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

Bennett, Tony, “*The exhibitionary complex*”, en *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Reino Unido, Estados Unidos, Routledge, 2007,

Castoriadis, Cornelius, *A instituição imaginária da sociedade*, Brasil, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

Educação e acessibilidade. Experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2018.

Formas únicas de continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira, Brasil, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2013.

Honorato, Cayo, “Aprender con los públicos”, *Errata*, núm. 16, Colombia, julio-diciembre de 2016.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, *Hegemonia e estratégia socialista. Por uma política democrática radical*, Brasil, Intermeios, CNPq, 2015.

Nunes, Rodrigo, “*Por uma política de contracafetina-gem*”, *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

O'Doherty, Brian, *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*, Brasil, Martins Fontes, 2002.

Warner, Michael, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

¹³ Cornelius Castoriadis, *A instituição imaginária da sociedade*, Brasil, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

¹⁴ Rodrigo Nunes, op. cit. Michael Warner, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

Grados de intervención en un museo de arte. Programas Las 3 ecologías y Espuma

ALEJANDRA PANOZZO ZENERE

En los últimos años, el desarrollo sostenible se ha convertido en una preocupación compartida por gobiernos, organizaciones y organismos internacionales de diversos campos, incluido el cultural. La premisa de satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras, especialmente en dimensiones como la ambiental, la económica y la social adquieren una relevancia particular en el ámbito de los museos.

En el caso de las sedes museales vinculadas con lo artístico, este cometido se busca a través de distintas prácticas artísticas con cierta ambigüedad en sus enfoques. Algunos casos visibilizan y apoyan iniciativas que incorporan propuestas que atienden a demandas o politizan fenómenos puntuales desde dinámicas de articulación con actores directamente involucrados en estos procesos. En cambio, otros ofrecen propuestas que en lugar de una apertura real a lo que está políticamente en juego, producen una apropiación superficial de responsabilidad social, lo que Suely Rolnik nombró como *pimgping*.

En este recorrido, sin dejar de lado estos enfoques que pueden ser tomados como extremos o dentro de la lógica del todo o nada, proponemos pensar las prácticas artísticas como acciones empleadas por los museos de arte, en palabras de Rodrigo Nunes (2015), con distintos grados de intervención dadas sus propias condiciones de existencia —sus estructuras institucionales, sus políticas, financiamiento, vínculos con el entorno, modos de producción cultural, etcétera.

Para dar cuenta de ello, nos valemos de dos proyectos llevados adelante en sedes museales argentinas que ejemplifican distintas maneras de acer-

carse al desarrollo sostenible —priorizando en este texto lo social y lo ambiental—, desde distintos grados o intensidades con los que sus acciones pueden llegar a convertirse en transformaciones institucionales y, a su vez, reconfigurar las formas de vincularse con otros.

Las 3 ecologías y Espuma

El primero caso se trata del programa Las 3 ecologías, generado en 2022 por el área de Territorio —anteriormente nombrada comunidades— del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Basándose en el texto de Félix Guattari (1996), retoma las tres dimensiones ecológicas —mental, social y ambiental— como marco para vincular la producción artística y el bienestar tanto comunitario como ambiental. Para ello, promueve un conjunto de prácticas artísticas colaborativas entre artistas, comunidades humanas y no humanas, instituciones públicas y actores sociales del territorio.

Algunas de las acciones realizadas fueron las *caminatas colectivas* (2022–2023), a cargo de los artistas Eduardo Molinari y Rodrigo Túnica, que convocaron a vecinos a escuchar colectivamente y caminar por el barrio de San Telmo, el borde costero y la reserva ecológica, para ampliar la sensibilidad hacia el territorio y la naturaleza urbana. Los *plenarios comunitarios* (2024) reunieron al M7 Red (grupo de investigación urbana), el Museo de la Cárcova, la promotora de salud María Vilca, vecinos y público en general para identificar problemas en el barrio Rodrigo Bueno —jurisdicción lindera a San Telmo en que se halla el museo. Allí, entre los diversos conflictos detectados, se destacó la situación de la Huerta de las Yungas —proyecto feminista y comunitario de María Vilca— que estuvo amenazada por un nuevo plan urbanístico. Este proceso culminó con el traslado simbólico de la huerta a un espacio del Museo de la Cárcova, con lo que se aseguró su resguardo. Por último, los *talleres colaborativos*, entre los que podemos mencionar el de las Doñas (Mercedes Villalba y Ailyn Grady) sobre fermentación como



Programa 3 Ecologías. Portal Museo Moderno.



Programa 3 Ecologías. Portal Museo Moderno.

metáfora de sentimientos colectivos; el de Virginia Buitrón de intercambio de semillas, anticapitalismo y saberes no expertos; el de Natalia Carbabián, un conjunto de caminatas y dibujos sobre el barrio para crear un archivo visual, y el del grupo Híbrida (Mercedes Lozano y Violeta González Santos) sobre mapeo afectivo y posterior exposición en el CESAC 9.

El segundo caso es el programa Espuma, que nace como una iniciativa entre el artista Nicolas Biolatto y la comunidad de jabonerías sociales. Promueve la integración social y la independencia laboral de comunidades vulnerables de Rosario mediante la generación de propuestas sustentables, basadas en la elaboración de productos de limpieza —jabones y detergentes biodegradables— a partir de aceite de cocina usado, así como en la creación de unidades productivas y talleres que ofrecen capacitaciones y oportunidades laborales a quienes participan en la producción y venta.

Entre marzo y junio de 2023, este programa se replicó en una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en un módulo de cocina y laboratorio, junto con acciones educativas desplegadas en talleres, eventos específicos y “producciones escultóricas pertenecientes a la tradición artística rosarina, en esculturas de jabón que serán expuestas en distintos momentos y espacios abiertos de la ciudad”.¹ Es decir, se generó una acción-exposición que permitió a los públicos dejar aceite para su reutilización; capacitarse en técnicas de creación de jabones y detergentes biodegradables; aprender sobre recomendaciones ambientales; elaborar un kit de productos de limpieza; degustar comida y bebida; comprar productos, y observar y crear un busto del prócer Manuel Belgrano que fue expuesto durante la Quincena del Arte Rosarino.²

¹ Roberto Echen, *El barrio, el mundo. Irradiaciones Macro+Programa Espuma*, Argentina, Museo Castagnino-Macro, 2023, s/p.

² Alejandra Panozzo Zenere, “Jabonería social del programa Espuma, una estrategia institucional participativa en el



Programa Espuma. Portal Castagnino+Macro.

A modo de disparadores de reflexión

¿Qué nos permiten recuperar estos proyectos sobre el desarrollo sostenible en clave de dimensión ambiental? Si bien reconocemos que, primeramente, los museos atendieron cuestiones vinculadas con procedimientos de diagnósticos ambientales en los servicios ofrecidos, transformaron edificaciones y espacios aledaños o estimularon el consumo responsable de las energías no renovables,³ la realidad es que las prácticas artísticas se convirtieron en aliadas que inspiraron a los visitantes a tomar otro tipo de medidas frente a los cambios ambientales y climáticos. En esta línea, los programas recuperados guardan cierta sintonía al exteriorizar posiciones sobre temas ambientales que involucran a sus comunidades.⁴ Por ejemplo, en el programa Espuma, al exhibir la manera en que se ven afectadas las aguas del río Paraná a partir de

Museo Castagnino-Macro (Rosario, Argentina), *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, núm. 21, Resistencia, 2024, pp. 1 y 16.

³ *Sustainability and Museums. Your Chance to Make a Difference*, Londres, Publicaciones Museums Association, 2008.

⁴ *Cultura y cambio climático. Aproximación conceptual y abordaje en el contexto argentino*, Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible y Ministerio de Cultura, Buenos Aires, 2023.

que el aceite se acumula en los desagües cloacales y pluviales, obstruyendo conductos y proliferando colonias de roedores e insectos o aumentando la mortalidad de la flora y la fauna local, se plantean acciones no solo de responsabilidad de las comunidades sobre el cuidado del ambiente, sino también la posibilidad de resignificar su lugar como productores y promotores de un cambio ambiental, a modo de resiliencia social.

En ambos casos se detecta una intención de fortalecer el poder ciudadano, en primer lugar, porque se busca favorecer la revalorización y reconexión de lo propio a partir de una apropiación del ambiente natural cercano y los saberes culturales respetuosos de su entorno; en segundo lugar, por estimular la promoción de la protección del patrimonio cultural tangible e intangible frente a los impactos del cambio climático, haciendo partícipe a la ciudadanía en el diseño de nuevas fórmulas para un desarrollo sostenible y consciente. Específicamente, al proyectar la donación del aceite usado de uso domiciliario o de centros gastronómicos para crear un banco de aceite usado para su reutilización; el traslado de plantas o vegetaciones para su salvaguardia; la enseñanza en espacios formales y no formales, entre otras opciones, habilitan, de algún modo, repensar ciertas dinámicas de consumo y, asimismo, moldean otro tipo de valores, conocimiento y capacidades que apuestan por un mundo más habitable.

Sin embargo, en línea con este conversatorio, nos interesa recuperar la manera en que estos proyectos pueden acercarnos al desarrollo sostenible desde su *dimensión social*. En los dos casos se proyectan acciones que se conjugan con el propósito que poseen en sus orígenes los museos: ser de puertas abiertas. La singularidad que proyectan estos programas es que las distintas acciones llevadas a cabo por individuos que no son personal del museo o productores creativos —huerteros o jaboneiras— generan un acercamiento a la problemática de manera compartida, desjerarquizada y activa.



Programa Espuma. Redes Programa Espuma.



Programa 3 Ecologías. Redes Museo Moderno

Sobre todo, nos interesa señalar que se conjugan condiciones que buscan *ampliar* la sedes a otros públicos artísticos; *diversificar* al invitar y trabajar junto con aquellos públicos que no suelen implicarse, y permitir la participación de los públicos desde distintos niveles —retomando las modalidades de *participación* de Nina Simón (2010)—: *contribuyendo* con aceite doméstico, *colaborando* en la creación de las piezas como Belgrano o registro de mapas de Carababián, *cocreando* exposiciones en las salas del museo rosarino o en el espacio alternativo CESAC 9, y por momentos convertirse en *alojamiento* a partir de dar espacio y visibilidad a las necesidades de la Huerta de las Yungas o la comunidad de jabonerías sociales que van más allá de lo que supone el ser y hacer de un museo.

Cada uno de estos proyectos se transforma en prácticas artísticas que se deconstruyen en acciones que invitan a correr riesgos en los museos de arte. Así, se abre la posibilidad de juzgar el arte no solo por lo que es, ha sido tradicionalmente en tanto objeto de contemplación estética, sino en clave de proceso que atiende al cómo se hace y para quién. Es decir, no solo invita a reconocer distintas problemáticas que atraviesan lo ambiental, lo social y lo económico en las sociedades actuales, sino también politizar los medios mismos de los que se vale —materiales, discursos, modos de exhibición— para poner en discusión estas problemáticas. Pero, además, permite reconocer niveles o grados de involucramiento por parte de los museos —o de quienes trabajan en ellos— dado que, entre convocar ocasionalmente alguna práctica artística comprometida y transformarse en intermediarios capaces de crear relaciones que buscan dar consistencia y durabilidad a efectos que tal vez trascienden la propia sede museal, existe un universo de posibilidades.

No se trata de algo dicotómico ni cerrado, sino que existe un espectro amplio de formas del hacer y niveles de acción posibles. Tal vez estamos ante formas intermedias que no son menores ni menos

valiosas, sino que responden a contextos, capacidades y decisiones institucionales particulares, lo que sugiere que el compromiso en un museo no siempre se da en su forma más intensa, pero eso no impide que se generen aportes significativos, aunque, claro está, serán más graduales.

Referencias

Cultura y cambio climático. Aproximación conceptual y abordaje en el contexto argentino, Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible y Ministerio de Cultura, Buenos Aires, 2023.

Echen, Roberto, *El barrio, el mundo. Irradiaciones Macro+Programa Espuma*, Argentina, Museo Castagnino-Macro, 2023.

Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

Nunes, Rodrigo, “Por uma política de contracafetinagem”, *Mesa*, núm. 3, Brasil, mayo de 2015.

Panozzo Zenere, Alejandra. “Jabonería social del programa *Espuma*, una estrategia institucional participativa en el Museo Castagnino-Macro (Rosario, Argentina)”, *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, núm. 21, Resistencia, 2024.

Simón, Nina, *The Participatory Museum*, Estados Unidos, Museum 2.0., 2010.

Sustainability and Museums. Your Chance to Make a Difference, Londres, Museums Association, 2008.

Prácticas extramuros: vínculos continuos y comprometidos

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

La actual fragilidad del contrato social y la pérdida de legitimidad de las instituciones modernas han creado las condiciones para el surgimiento de formas alternativas de organización cultural y social.¹ Estas transformaciones, iniciadas hace décadas, involucran las esferas institucional, artística y comunitaria. En América Latina, los museos han comenzado a incluir obras, propuestas artísticas y exposiciones que cuestionan las prácticas tradicionales. Entre ellas, la relación con los visitantes, el elitismo, la vinculación con el mercado y la exclusión de las mujeres, los pueblos indígenas y los afroamericanos. Este proceso, aún en curso según Néstor García Canclini (2022), ha ido transformando la institución museística, aunque de forma limitada.

Antes y en paralelo a este movimiento, el campo artístico comenzó a conectar con otras esferas, a expandirse más allá de la producción de objetos e involucrar prácticas en contextos específicos y formas de interacción social. Estas acciones se han diversificado, presentes en museos, espacios urbanos, medios de comunicación y entornos digitales, interconectadas con las dinámicas de la vida cotidiana y las estructuras sociales complejas.² En este sentido, el arte contemporáneo actual intensifica la renegociación de lo que se entiende por arte, y muchas de sus prácticas exploran los límites de esta definición, especialmente cuando ocurren fuera de los museos.

Al mismo tiempo, los movimientos socioculturales crean tácticas innovadoras y adoptan posturas

críticas que renuevan los vínculos sociales mediante alianzas solidarias, que abarcan no solo a la comunidad, sino también a organizaciones públicas, fundaciones privadas e instituciones de educación superior. Todo este proceso, observado en América Latina, implica la desinstitucionalización de las formas tradicionales y expande los significados de lo artístico y cultural en direcciones distintas a las que persiguen las instituciones modernas. También implica la necesidad de construir modelos institucionales más abiertos, capaces de interactuar con contextos diversos y en constante cambio.

En este sentido, parece importante retomar la afirmación de la museóloga y profesora brasileña Maria Cristina Oliveira Bruno (2011) de que la transgresión constituye una de las funciones de los museos, ya que asegura la continuidad de este modelo institucional, que, si bien preservacionista, también desempeña un papel en la negociación cultural, manteniendo su relevancia a lo largo del tiempo, ampliando sus responsabilidades públicas y estableciendo un diálogo con las nuevas demandas sociales. Por lo tanto, conviene observar las prácticas museísticas latinoamericanas que busquen dicha apertura y construyen relaciones dialógicas en contextos más allá de sus muros.

Tejiendo Santo Domingo: una práctica museística extramuros

Entre estas prácticas, se puede destacar Tejiendo Santo Domingo, una plataforma de investigación y acción comunitaria del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en colaboración con el Centro de Artes y Oficios Escuela Emiliano Zapata, centrada en la comunidad del Pedregal de Santo Domingo, barrio vecino a la UNAM en la Ciudad de México. La plataforma organiza intercambios entre el museo, la comunidad y los artistas, impulsando el desarrollo conjunto de metodologías y procesos artísticos y culturales colaborativos. Estos procesos se centran en pro-

¹ Relacionado con la crisis del capitalismo y el agotamiento del modelo epistemológico basado en el positivismo, así como el paradigma de la racionalidad occidental moderna (Santos, 2010).

² Néstor García Canclini, *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.



Área del límite entre Ciudad Universitaria (UNAM) y el Pedregal de Santo Domingo, donde se ubica el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Ciudad de México. Foto: Google Earth.

blemáticas locales, fortaleciendo el tejido social y fomentando el aprendizaje mutuo.

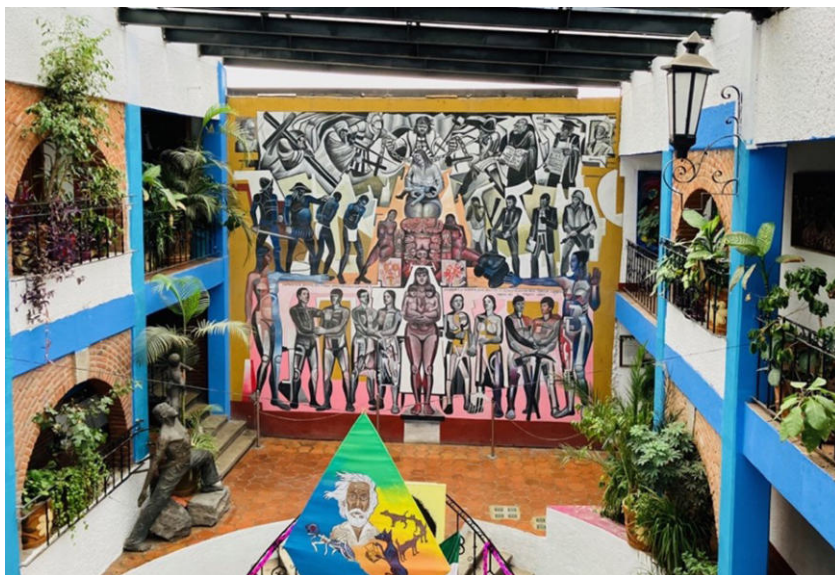
Antes de profundizar en la práctica en cuestión, es importante contextualizarla. La comunidad del Pedregal de Santo Domingo se originó en 1971, cuando más de cien mil migrantes de diversos estados de México ocuparon una vasta área de roca volcánica. El barrio se consolidó mediante la autoconstrucción y el asentamiento irregular, en una transición de lo rural a lo urbano. Este proceso estuvo vinculado con una serie de problemas sociales, pero también dio lugar a formas de resistencia, como el Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Conocida como Escuelita, esta iniciativa está directamente vinculada a la lucha por derechos como la educación, el acceso a servicios básicos, la regularización de tierras y la promoción cultural.

En este contexto, Tejiendo Santo Domingo, lanzada en 2016 y centrada en problemáticas sociales, se enfoca en estrategias artísticas que crean espacios para la creatividad crítica, la producción conjunta de contenidos, la atención

a problemáticas públicas y el fortalecimiento de la participación comunitaria. La plataforma define estos espacios como formas de “pedagogía de la contingencia”, entendida como la apertura a los cambios en el orden social. Según la institución, este enfoque permite al museo repensar sus prácticas cotidianas y ofrecer una alternativa crítica a la participación creativa de las personas en la transformación social. Esto se logra mediante la apreciación de procesos a largo plazo, sustentados por el compromiso, las redes de apoyo, la apertura a los riesgos y la atención a las demandas del contexto.³

La conexión del museo con la comunidad se dio a través de diversas iniciativas. Inicialmente, se realizó un mapeo colectivo y se participó en las actividades cotidianas de la Escuelita. Esto

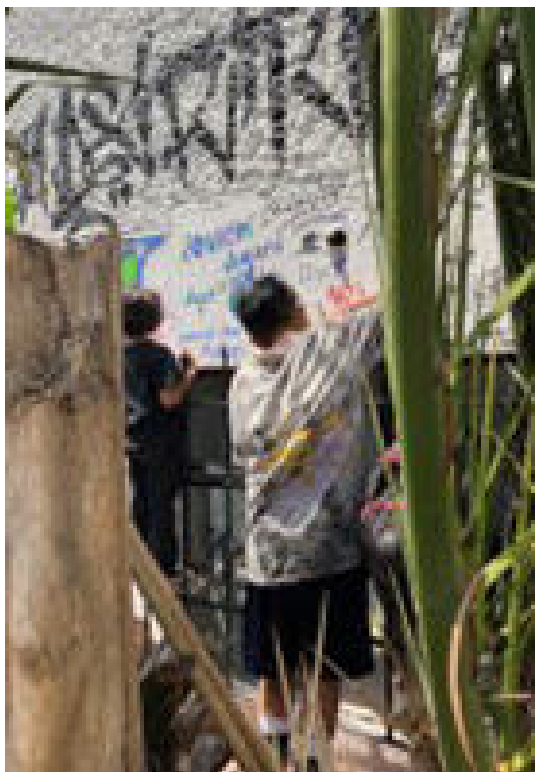
³ Testimonio de Mónica Amieva, exsubdirectora de Programas Públicos del MUAC. Diana Jiménez, “Hacia una pedagogía de la contingencia artística. Una conversación con Mónica Amieva”, Lado B, 13 de febrero de 2020, <https://www.ladobe.com.mx/2020/02/hacia-una-pedagogia-de-la-contingencia-artistica-una-conversacion-con-monica-amieva/> Consulta: 17 de abril, 2024.



Fachada y patio central del Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Pedregal de Santo Domingo, Ciudad de México, 2023.
Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.



Tejiendo Santo Domingo, curso de verano Quién jugó aquí. Memorias para el futuro, inauguración del mural en la calle, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.

permitió comprender las dinámicas locales y reflexionar sobre la comunidad y, con ella, sobre su espacio, características, vínculos afectivos y formas de habitarla. Posteriormente, se priorizó la participación de las infancias a través de cursos y talleres de verano, ya que se entendió que actúan como un importante motor de transformación en el tejido social. Esta elección abrió el proyecto a la participación de sus familias, especialmente de las madres.

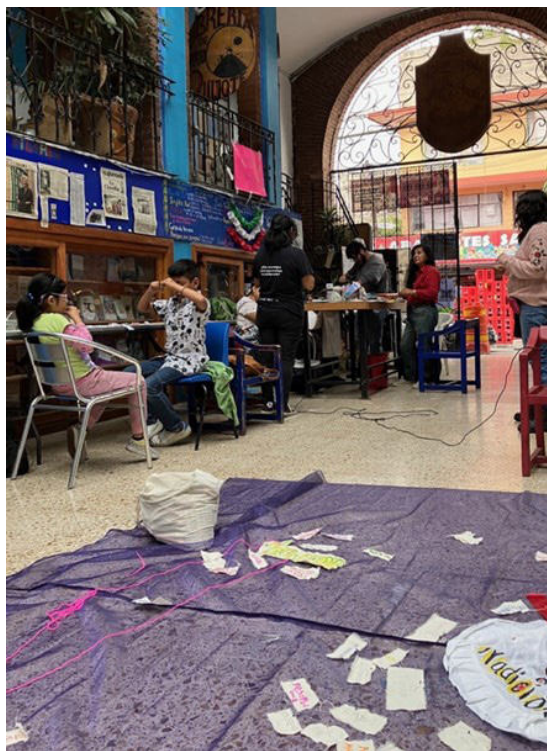
A partir de esto, se realizaron entrevistas gráficas, derivas y otras metodologías para identificar intereses y problemas en lo individual, social y urbano. Consecutivamente, se organizaron talleres de diagnóstico con un grupo de estudiantes de servicio social de diversas carreras, quienes planificaron y lideraron actividades transdisciplinarias. En estos talleres, artistas y colectivos invitados colaboraron

con residentes y grupos vecinales, cada uno con sus propios enfoques.⁴

A través de la participación comunitaria, la plataforma desarrolló diferentes líneas de trabajo: territorio, memoria, cuerpo, género y lenguas originarias. Las tres primeras surgieron de la interacción inicial con la comunidad, mientras que las demás fueron sugeridas por las y los coordinadores de la Escuelita.

A lo largo de nueve años, Tejiendo Santo Domingo ha experimentado con diversas dinámicas. Las principales son talleres, pero también se han realizado conversatorios, producción de audio, pre-

⁴ Miriam Barrón, "Tejer desde la escucha", en Renata Cervetto, Macarena Hernández y Miguel A. López (eds.), *Agítese antes de usar. Proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas*, México, Temblores Publicaciones, 2023.



Tejiendo Santo Domingo, Jornada Frijol, maíz y calabaza en la Escuelita, 2023. Foto: Fabiane Schafranski.

sentaciones de música, teatro y danza, así como laboratorios, cursos de verano, derivas, mercados, fanzines, murales, rodadas, cuentacuentos, sonideros,⁵ exposiciones, proyecciones de películas y ollas comunitarias. Estas dinámicas integran actividades, iniciativas y jornadas que conforman el programa anual, desarrollado en colaboración con las y los coordinadores. Este programa considera las necesidades locales identificadas y las contribuciones de la comunidad, de estudiantes vinculados al museo y de artistas participantes.

Con cada programa anual, Tejiendo Santo Domingo se transforma, establece nuevas alianzas y expande su red de colaboración. En esta dinámica, el factor humano y el tiempo compartido tienen un papel fundamental. Por ello, la plataforma mantiene una estructura flexible,

⁵ Fenómeno social popular en la Ciudad de México, con disc-jockeys en bailes callejeros públicos.



Tejiendo Santo Domingo, Redes, ruedas, ruido, rodada del Museo Universitario Arte Contemporáneo al centro comunitario en Guerrero, 2024. Foto: Instagram MUAC.

moldeada por las personas y los colectivos participantes, considerando sus perspectivas, intereses, ritmos y las adaptaciones que requieren los cambios institucionales.

Inicialmente, las actividades se centraban en talleres de corta y larga duración focalizados en el arte y las líneas de trabajo mencionadas. Este enfoque fomentó una conexión orgánica con el espacio, la comunidad y el grupo de proveedores de servicios sociales. Sin embargo, los cambios en la rutina, el horario y los espacios de la Escuelita redujeron la necesidad de estos talleres. Como resultado, la plataforma comenzó a priorizar eventos puntuales, llamados jornadas, lo que redujo las conexiones comunitarias continuas. Este cambio requirió nuevas formas de profundizar los vínculos locales mediante la continuación de las jornadas y el mapeo de ini-



Tejiendo Santo Domingo, Redes, ruedas, ruido, rodada del Museo Universitario Arte Contemporáneo al centro comunitario en Guerrero, 2024. Foto: Fabiane Schafranski.

ciativas existentes, así como la creación de redes de colaboración. Si bien inicialmente la participación provino principalmente de artistas externos al barrio, hoy en día una parte significativa de las personas participantes proviene de la propia comunidad, lo que indica un fortalecimiento de las relaciones internas.

Además, algunos estudiantes de servicio social siguen involucrados en la plataforma incluso después de finalizar su periodo de trabajo de seis meses. Esta persistencia se refleja en el seguimiento continuo de los procesos, la participación en actividades específicas, pasantías o investigación académica. Por ello, la continuidad de Tejiendo Santo Domingo y su formato flexible resultan cruciales, ya que permiten múltiples formas de participación. Aunque algunas participaciones son breves,

generan efectos duraderos, pues se ha construido un proyecto colectivo. Lo que sustenta estas acciones es el interés y compromiso genuinos de las personas participantes.

A partir de esta práctica, se observa que el museo actúa como facilitador de procesos, no como proveedor de conocimiento ni como agente para la democratización de la colección institucional. El enfoque se centra en temas comunitarios. Esta colaboración implica procesos de aprendizaje mutuo que trascienden la dinámica de los entornos educativos formales, fortaleciendo los lazos comunitarios y revitalizando el tejido social. Además, esta práctica permite la asociación entre diversas costumbres y léxicos, priorizando el proceso colectivo sobre el resultado final.

A diferencia de las iniciativas donde la participación comunitaria parece estar dirigida a promover la propia institución, los informes indican que, en este caso, la intención radica en beneficiar a la comunidad. La institución, a su vez, recibe reconocimiento por este compromiso. Como resultado de este proceso, surgieron algunas iniciativas independientes, como una productora musical creada tras talleres de rap durante la pandemia de covid-19 y un colectivo artístico que surgió entre estudiantes de servicio social y ahora opera de forma independiente. Además, la plataforma ha visibilizado otras iniciativas ya existentes en el barrio.

Al mantener la continuidad de las acciones colectivas, la plataforma se transforma, fortaleciendo antiguos vínculos y estableciendo nuevas conexiones. Esta naturaleza cambiante acerca o distancia las relaciones con el tiempo, sin perderlas, permaneciendo abiertas a la reactivación. El equipo del museo enfatiza el aprendizaje institucional generado durante la trayectoria de Tejiendo Santo Domingo, relacionado con estos procesos artísticos y culturales colaborativos, sustentados por la confianza y el afecto.

Además, argumentan que estos procesos deben difundirse con cautela, evitando presentarlos como mérito de la institución.⁶

Consideraciones finales

Las prácticas alternativas recientes, más abiertas y dialógicas, no constituyen modelos fijos ni predefinidos. Se construyen mediante la acción conjunta de individuos, colectivos, artistas e instituciones. Su esencia, forma y significado dependen de la acción colaborativa de estos agentes. Además, estas prácticas articulan sus acciones para servir a intereses colectivos, no restringidos a la lógica institucional. Por lo tanto, se basan en diversas experiencias organizativas, construidas en contextos e historias distintos, pero alineadas con valores como la asociación y la cooperación. Requieren continuidad, un diálogo sostenido a mediano y largo plazos, así como un cambio de mentalidad. Estos elementos aseguran la permanencia de estas iniciativas en el tejido social, impulsadas por diversos estímulos que mantienen a los participantes comprometidos.

La transformación de las prácticas no indica fragilidad. Por el contrario, parece revelar su capacidad de escucha, adaptación y reinvención, características que forman parte del funcionamiento de las comunidades.

Referencias

Barrón, Miriam, “Tejer desde la escucha”, en Renata Cervetto, Macarena Hernández y Miguel A. López (eds.), *Agítese antes de usar. Proximidad y reciprocidad en las prácticas artísticas/educativas*, México, Temblores Publicaciones, 2023.

De Sousa Santos, Boaventura, *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*, Brasil, Editora Cortez, 2010.

García Canclini, Néstor, *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

_____, et al., *Emergências culturais. Instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México*, Brasil, Instituto de Estudos Avançados, Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

Jiménez, Diana, “Hacia una pedagogía de la contingencia artística. Una conversación con Mónica Amieva”, *Lado B*, 13 de febrero de 2020, <https://www.ladobe.com.mx/2020/02/hacia-una-pedagogia-de-la-contingencia-artistica-una-conversacion-con-monica-amieva/> Consulta: 17 de abril, 2024.

Oliveira Bruno, Maria Cristina, “Os museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a museologia paulista”, en *Museus. O que são, para que servem?*, Brasil, Brodowski (SP), ACAM Portinari, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011.

Servín, Beatriz, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. *Tejiendo Santo Domingo*, video, 5 de octubre de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=-ob_Lxj3DAI Consulta: 6 de octubre, 2023.

⁶ Beatriz Servín, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC. *Tejiendo Santo Domingo*, video, 5 de octubre de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=-ob_Lxj3DAI Consulta: 6 de octubre, 2023.

Cuando el arte contemporáneo desafía: evento de arte sociológico en el MAM, México, 1983

GRACIELA SCHMILCHUK

La idea que detonó este conversatorio fue la de *riesgo*, asumido o no, por museos o espacios de arte contemporáneo y sus implicaciones, junto a la pregunta de cómo incluir prácticas propias de públicos y contrapúblicos generalmente no admitidas por esas instituciones.

Considero que tal vez solo se puede pensar el riesgo de manera situada. Hay exposiciones que plantean problemas éticos, que resultan desafíos para curadores, directores y públicos. Hay otras no bien vistas por los patrocinadores o patronatos, y por ciertos funcionarios e instituciones que, por lo tanto, se arriesgan a ser censuradas y a perder apoyo económico. Las hay que implican riesgos políticos, como despido de directores, cierre de la exposición o del museo. Y aun aquellas que involucran el desbordamiento de conductas de los visitantes.

Algunas exposiciones de arte contemporáneo pueden provocar sismos en los museos y otros espacios que lo acogen, por ejemplo, arte de procesos, proyectos sin obra acabada, provocaciones políticas, obras que se autodestruyen, exposiciones que hacen temblar los límites mismos de la institución y la desbordan cuando ponen en evidencia lo que se prefería no ver.

Pienso que un buen ejemplo ya histórico de riesgo es *La calle ¿adónde llega?*, evento social imaginario en torno a la sociedad, organizado en 1983 en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México por Hervé Fischer, artista y filósofo francés, uno de los fundadores del colectivo de Arte Sociológico que surgiera en 1974 en Francia. El Arte Sociológico se basaba en cuatro principios:

crítica, comunicación, intervención y pedagogía. En 1977 se disolvió el colectivo. Fischer continuó de manera individual en esa línea, siempre interesado en América Latina. Él consideraba que la historia del arte había terminado,¹ no así el arte, que reclamaba ya un acercamiento antropológico. Pensaba que los museos ya no se debían a esa historia del arte marcada por la noción de progreso sino a los temas sociales que acuciaban a los ciudadanos. En México buscó desplegar las identidades imaginarias o utópicas de los mexicanos, qué idea se formaban de sí mismos, qué soñaban ser. Creía en el arte y la ciencia socialmente comprometidas, en procesos participativos hacia la creación de espacios de cuestionamiento público.²

“Vengan, digan, hagan y pinten sobre los muros de esta calle la manera en que ven nuestra ciudad”, decía la invitación del MAM transmitida por cantidad de medios, no como publicidad pagada, sino como información.

Los edificios de vidrio y acero, su jardín y los alrededores del museo se vieron atravesados por una calle de la ciudad. Hubo señales elaboradas por estudiantes de diseño que generaron un circuito más amplio que el museo. Se distribuían postales relativas a los problemas ambientales del bosque, las cuales también podían depositarse en buzones en los museos aledaños.

En el MAM, una instalación ocupaba los espacios abiertos, con cantidad de señales, autos chocados y mobiliario urbano facilitados por las autoridades de la ciudad. En la sala de exposiciones temporales, de estructura radial, se prolongaba el espíritu de espacio público: allí se desplegaron los temas que Fischer proponía explorar: la multitud, la prensa, la ciudad, la naturaleza, el pasado y el futuro, la televisión. ¿Cómo? Una mampara

¹ Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, París, 1981.

² Hervé Fischer, *La calle ¿adónde llega?*, Arte y Ediciones, México, 1983, p. 71.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

era intervenida por artistas mexicanos, en la de enfrente se lanzaban preguntas para responder en inmensos blocks de papel, con marcadores y crayones. Se reunieron unas setenta mil hojas con textos y dibujos de los visitantes al cabo de siete semanas.

Todo esto era acompañado de música popular y de una especie de *ring* de box como pista de baile. Se intervino, además, la fachada del museo que mira al popular bosque de Chapultepec con dos enormes muñecos de papel maché y trapo reclinados sobre las escaleras, y con flores de papel y de plástico colorido. En el acceso al jardín, un colectivo de artistas instaló un supermercado lleno de envases vacíos pintados de blanco que invitaban a escribir y dibujar su contenido.

Artistas individuales y colectivos de arte, diseñadores, juglares, bailarinas, músicos, comunicólogos y alrededor de setenta creadores más se sumaron al proyecto para crear intervenciones y múltiples actividades que producían un clima de verbena. Había colas para entrar al MAM de gente que nunca lo había visitado, familias, grupos de amigos, curiosos (en ese tiempo la entrada era gratuita).

No fue necesario elaborar cédulas explicativas ni realizar visitas guiadas, ya que se ofrecían varias vías de acceso al evento a través de lo visual, lo corporal, lo auditivo, así como la participación activa. Trabajaron hombro con hombro curador y servicios educativos y animación.

La mayoría de los y las visitantes, no públicos de arte, pasaba horas participando con sus dibujos y textos en la sala y siguiendo las actividades de música, danza o teatro que sucedían en el jardín. Aunque se anunciaban en el museo y en la prensa, la gente acudía sin información previa, las cosas sucedían. Estuvo a mi cargo programar tales actividades y estar presente en esos espacios, pude así reconocer a muchas personas que regresaban una y otra vez a experimentar lo que en esa "calle" acontecía.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Al subrayar el carácter público del museo vuelto calle, éste incitaba a la fiesta, a generar acción y toma de conciencia de las personas acerca de su propia capacidad para reflexionar sobre aspectos de la realidad del país, y su identidad. No solo se transformó el espacio físico sino el espacio político y cultural. "La calle" cambió las reglas del juego de los museos, no intentó disciplinar a los públicos.

Fisher quería movilizar no solo el imaginario de los participantes sino la opinión de la prensa a fin de impulsar un debate. Recordemos que 1983 fue

un año de fuerte crisis en México, en medio del coletazo de la caída del precio del petróleo, una inflación anual de 100 por ciento y el endeudamiento del país. Era de esperar que la participación de los visitantes fuese crítica, que aprovecharan la oportunidad para expresar su ira ante la desigualdad reinante, el caos urbano, o los problemas ambientales, y eso hicieron.

En cuanto a los públicos más informados, que visitaban sobre todo la muestra de Remedios Varo en otra sala del MAM, se deseaba mover su noción de patrimonio como cosa incuestionable, hacia su comprensión como un proceso vivo, lleno de contradicciones. El intento generó conflictos e irritó a muchos de los visitantes habituales, creó polarización, más que transformación. Era de esperar: se trataba de lo que el museo excluye, se cuestionó al museo distanciado de la realidad, de la gente.

La crítica fue diversa, positiva y negativa también e incluyó reacciones xenofóbicas. La prensa respondió como pocas veces, el evento logró el expediente más extenso en la historia del MAM: “La calle como promesa y esperanza”,³ “Intento de hacer llegar el arte a los marginados”,⁴ “Hervé Fischer acusado de neocolonialista”,⁵ “Artistas plásticos en desacuerdo”,⁶ entre otros.

En el libro-catálogo, Fischer realizó una primera interpretación de las respuestas de los visitantes:

Quién decide colgar carteles numerosos y gigantescos con la afirmación “México creo en ti”, quién sino la minoría criolla que controla el Estado mexicano y se esfuerza por crear una identidad nacional transcultural, la mexicanidad no existe sino como mito o función política.⁷

³ Héctor Azar, *Unomásuno*, México, 15 de octubre de 1983.

⁴ *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1983.

⁵ *Proceso*, México, 31 de octubre de 1983.

⁶ *Unomásuno*, México, 29 de octubre de 1983. Hervé Fischer, *La calle...*, op. cit., pp. 86-88.

⁷ Hervé Fischer, *La calle...*, op. cit., p. 221.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

También escribió: “la mexicanidad es una ilusión impuesta como instrumento de poder frente a las subculturas, micro-identidades y micro-luchas” y “se borran sistemáticamente las identidades étnicas”.⁸

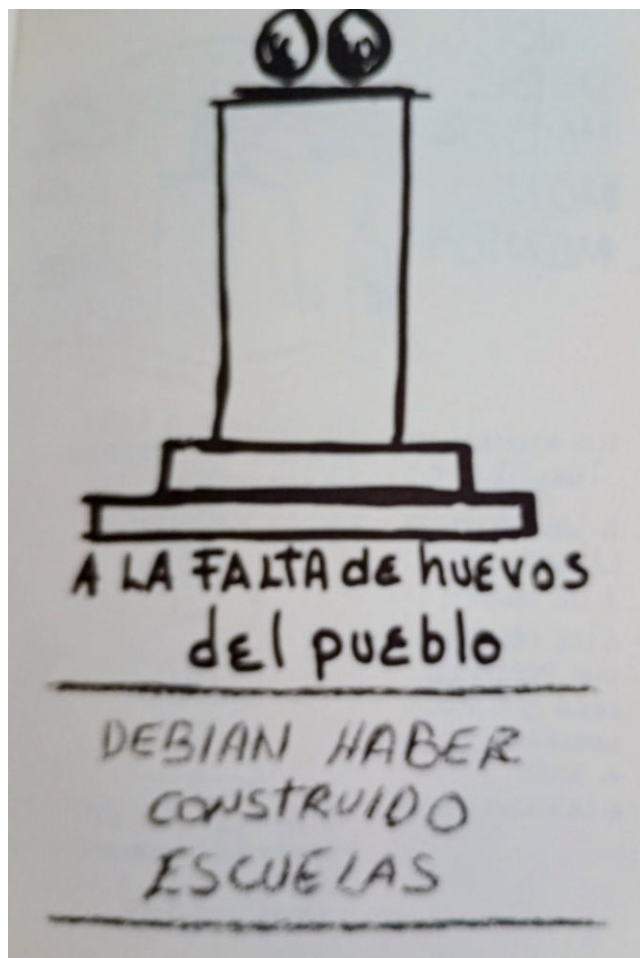
Se trataba de lo que el museo excluye, se cuestionó al museo distanciado de la realidad, de la gente. Fischer lo atravesó con una ambientación de calle, con golpes de realidad; cambió el tipo de públicos que lo frecuentaba y puso en crisis a numerosos actores del campo artístico y sus instituciones.

Tanto Rita Eder, entonces curadora de la colección del museo, como Néstor García Canclini sugieren que esta crítica de Fischer fue el motivo que llevó al despido de Helen Escobedo como directora del MAM a fines de 1984. Pienso que hubo además otros motivos relacionados con su audaz gestión. Mencione la necesidad de situar las exposiciones que implican riesgo. La dirección del MAM de 1982 a 1984 estuvo a cargo de Helen Escobedo, cuyo plan principal era que el museo no albergara solo arte moderno sino cada vez más arte contemporáneo y experimental,

⁸ *Ibidem*, p. 222.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.



Hervé Fischer, *La calle, ¿adónde llega?*, 1983. Evento de arte sociológico presentado en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

al mismo tiempo que daba una enorme importancia a la atención de públicos más amplios y diversos. De esta manera, toda su gestión desafió el *statu quo* del MAM, lo que provocó la animosidad de artistas habituados a realizar allí exposiciones individuales, al mismo tiempo que en alguna galería, es decir, claramente ligadas al mercado del arte.

Escobedo prefería muestras colectivas temáticas, dar un lugar importante a la experimentación, a

la fotografía —que apenas comenzaba a ser valorada como arte—, al diseño e inclusive al arte popular. Los públicos del MAM cambiaron, se diversificaron y aumentaron durante esos dos años. Esta orientación tampoco fue del gusto de ciertos funcionarios de la cultura, que preferían arte más tradicional. Uno de ellos, en una inauguración posterior al evento de Fischer, comentaba de manera informal “por fin se libraron de la chusma”.

El evento de arte sociológico generó una ruptura radical con lo que se esperaba del MAM, puso en evidencia los múltiples mecanismos de exclusión actuantes desde fuera y desde dentro de la institución, y demostró que los cambios hacia la deselitización del museo, en cierto contexto, serían posibles. La última exposición de 1984, coincidente con la salida de Helen Escobedo fue *¿A qué estamos jugando? Del juguete artesanal al tecnológico*, magnífica curaduría de Francisco Reyes Palma, quien logró préstamos de grandes coleccionistas de juguetes del siglo XVIII hasta principios de los años 1980. Fue otro éxito arrollador de públicos y motivo de ácidas críticas del ámbito artístico, que consideraba desvirtuado “su” museo por antonomasia, y otra vez, de algunos funcionarios.

Cabe preguntarnos si el riesgo asumido por la dirección no fue excesivo para ese momento histórico. Pocos años después cerraban temporalmente el MAM bajo la presión de un grupo ultracatólico de derecha, Pro Vida, que exigió el retiro de una obra expuesta que reinterpretaba la imagen de la Virgen de Guadalupe. El director, Jorge Alberto Manrique, renunció. Pasarían muchos años más hasta que un museo de arte contemporáneo fuese desbordado por otra experiencia inusual: *El Jardín de Academus. Laboratorio de Arte Educación*, realizada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en 2010. Pero esa es otra historia.

DIOGO DE MORAES SILVA

Opera en las intersecciones de la mediación cultural con artes visuales, práctica documental, trabajo editorial e investigación académica, con énfasis en las formas de acción de los públicos del arte. Tiene un doctorado en Estética e Historia del Arte por la Universidade de São Paulo. Trabaja en Sesc São Paulo, Brasil, en el área de Estudios y Desarrollo, y contribuye al frente autónomo de Mediación Extrainstitucional. Es colaborador del Instituto Vox de Investigación y Formación de Psicoanálisis y miembro del consejo asesor de Casa do Povo, organización paulista que se ha destacado por el perfil inventivo de su acción institucional.

ALEJANDRA PANOZZO ZENERE

Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Se desempeña como investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en los cruces disciplinares entre museología, comunicación y artes visuales. Es docente en la cátedra Mercado. Industrias culturales y creativas de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En los últimos años, su interés se ha centrado en investigar a los públicos de los museos de arte, sobre lo que ha escrito y publicado. Investigadora adjunta, IECH, CONICET-UNR.

FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO

Es artista, arquitecta, urbanista e investigadora de prácticas artísticas contemporáneas que articulan comunidades, museos y el espacio social. Doctora en Artes por el Programa Posgrado Interunidad en Estética e Historia del Arte de la Universidad de São Paulo, Brasil, con doctorado sándwich en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México. Es cofundadora del Coletivo Cartográfico, que integra danza, artes visuales y urbanismo. Participa en el proyecto Ciudades Latinas y Comunidades Imaginadas en la Era Digital (Universidad Externado de Colombia y Flacso-Argentina). Ha integrado órganos de gestión del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo y del Instituto de Arquitectos de Brasil-Departamento São Paulo. Recibió el Premio 2019 de Valorización de la Arquitectura en el debate público de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo.

GRACIELA SCHMILCHUK

Estudió historia de las artes en la Universidad de Buenos Aires; cursó el doctorado en Ciencias de la Información y la Comunicación en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en París. Fue consultora en la UNESCO, París, para el programa El Nuevo Orden Mundial de la Información (1977-79). En México, donde reside desde 1979, fue editora de la revista *Educación Artística* del INBA, luego jefe de Educación y Comunicación en el Museo de Arte Moderno. Finalmente, en 1985, se incorporó al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBAL como investigadora hasta el presente. Se especializó en estudios de públicos de museos en distintas vertientes (investigación de consumo cultural, evaluación de exposiciones, estudios de públicos potenciales preliminares a la creación de nuevos museos o nuevos programas).